الألف كتاب (الثانى) ١٩

الرواية الحديثة

الانكليزية ـ والفرنسية

الجزء الأول

تأليف
بول ويست

ترجمة
عبد الواحد محمد

الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة
بالاشتراك مع
دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد

الألف كتاب (الثانى) 19

الرواية الحديثة

الانكليزية والفرنسية

الرواية الحديثة

الانكليزية ـ والفرنسية

الجزء الأول

تأليف

بول ويست

ترجمة

عبد الواحد محمد

الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة
بالاشتراك مع
دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد
١٩٨٦

The Modern Novel

Volume 1

England And France

Paul West

ترجم هذا النص عن طبعة ١٩٦٧ :

Hutchinson University Library

London

مقدمة

كما اشار السير دزموند مكارثي ، تعد الرواية وسيلة لتطمين فضولنا الاطلاعي أكثر مما ترضي فينا توقنا للجمال والمعنى والاهمية . والفضول الاطلاعي ، كما نعلم ، يستلزم جمع المعلومات . لذا كان يلزم كبار الروائيين القدامى ان يعطوا القارىء معلومات منتقاة ومقنعة ، ليظهروا ببساطة بأنهم على دراية بما يتحدثون عنه . فلا عجب ان هم كرهوا السقوط في هوة العجز او تجاوز الوقائع الاجتماعية المباشرة . لكن رواية الاخلاق الاجتماعية ترضينا فقط ما دام فضولنا مرتبطاً بالمجتمع . غير اننا ما نكاد ان نبدأ النظر الى المجتمع من زوايا فضول أخرى حتى نجد انفسنا بحاجة الى نمط روائي أكثر كمالاً . انني لا اريد القول (بأننا بحاجة الى القصيدة او النظام الفلسفي)، على الرغم بالطبع من صحة ان القصيدة تختص بالاجواء الباطنية ، في حين ان النظام الفلسفي يهتم بموقع الانسان في هذا الوجود . كلا : فعندما نشعر بالحاجة لمثل هاتيك الأجواء الباطنية وتحديد موقع الانسان المرتبط وجودياً بهذا المجتمع ، يجب ان نلجأ الى الرواية او الى ما آلت اليه حالياً ، لأن الروائي يستلف من الشاعر والفيلسوف اختصاصاتهما الخاصة أسرع مما يستلفان منه . لقد قدمت لنا الرواية السلوكية انساناً اجتماعياً . ولكن عندما قدم لنا بعض الروائيين التجريبيين اسلوب تداعي الوعي في الرواية السلوكية نجدهم قد شرعوا حقاً بإرضاء فضول آخر ، بخلق بطل من نمط جديد : الا وهو البطل المنغمس بذاته غير المتأثر بما حوله . يبقى هناك فضول ثالث ، لا هو اجتماعي ولا

ذاتي ، بل هو ديني بالمعنى الاوسع للكلمة ، الا وهو : ما هو موقع الانسان في الطبيعة ؟

ان هذه الدراسة لترسم خط كل نمط من انماط الفضول المشار اليه . ويجب القول من البداية بانني أصب جل اهتمامي على جهد الروائي الذي يعيد نسخ القضايا النفسية بالقضايا السلوكية مضيفاً اليها وجهة نظر الانسان الى القضايا المطلقة . وان هذا الجهد يختلف في مقدار اقراره وبخاصة في ضوء الظروف القومية او الفردية ، لكن الصحيح ، باعتقادي ، هو ان الروائيين عامة لا يقدرون على الافلات من تأثير تيار الوعي . فهم اما ان يغفلوه استعلاءً او ان يستخدموه في ظل رعاية احدى نظريات (الذاتية) . فهذا التيار موجود فينا جميعاً كحقيقة وجود المجتمع نفسه ، لكنه موجود بدرجة مضاعفة عند بعض الروائيين ، لأنه عدة اللابطل الذي يمثل حالياً الانسان العاجز الرافض اجتماعياً . وليس التيار ، كما هو شأن بعض طرائق تسجيله ، طرازاً بقدر ما هو اكتشاف جدد اهميته اولئك الروائيون الذين فقدوا الايمان بالمجتمع وبالتالي فقدوا الايمان بالرواية ذاتها على اعتبار كونها تصويراً لهذا المجتمع ـ ان اللا بطل anti- hero اللا اجتماعي والمنغلق ـ ميال الى التأمل في قدره الكوني المفروض عليه الذي لا يستطيع منه مهرباً . وان اللا رواية anti- novel ، كما تشير التسمية ، تعكس تعاطف الروائي مع ابطاله الرافضين .

لذلك ، هناك اشكال جديدة وهموم جديدة ، بيد ان بعضها قديم قدم التلال . فمن ناحية توجد الرواية كوسيلة تحدٍ ميتافيزيقي ، ومن ناحية أخرى ، توجد كطريقة قديمة في عرض الاحداث بتسلسل زمني . وفيما تضيع الاولى في مهامه التفكير السطحي المسبق ، نجد ان الثانية تحاول التعبير عن ايمانها برصد السلوكية الاجتماعية . فالاولى تبدو عقيمة بأقترابها الشديد من الشعر والانغماس الذاتي بينما تظهر الثانية رصينة لحد ما لخلوها من التزمت والتدين والتفلسف . والنمط الاول شائع في فرنسا واسبانيا ، اما الثاني فشائع في انكلترة وايطاليا وروسيا . اما الرواية في المانيا وامريكا ففيها مزيج من كلا النمطين ، وقد يكون مرد ذلك الحيرة الحادة في هذين القطرين . وعندما يتوجب على الروائي الاختيار ما بين العالم المضحك

والمجتمع المضحك ، او ما بينهما وبين سخف الانغماس الباطني كلياً ، يكون له العذر كله في ابتداع حيل ذكية صغيرة في تركيباته . . في آخر الامر ، سوف نتذكر بأن عالم النفس انما هو عالم تعويضي تمّ استنباطه نتيجة لنفاد الصبر من العالم (الحقيقي) . انه ايضاً ذو قيمة لنا لا لسبب سوى ان : حدوده ليست حدود العالم الحقيقي .

انني استهل هذا البحث بجزء عام عند غالبية المادة المطروحة . ومعنى هذا هو اجتناب التكرار لحد ما . ولكي اجعل هذا الكتاب نافعاً حقاً ينبغي أن الحق به كتاباً آخر مؤلفاً من ٢٠٠ صفحة ونيف . وجل ما اطلبه من القارىء الذي سيقرأ حتى الختام هو ان يعيد قراءة الفصل الاول ، شرط ان ينبذ التفكير بجميع الاسماء والروايات التي قصدت او نسيت ادراجها . ومن دون اي تظاهر باطلاع ثقافي واسع ، اود ان انقل للقارىء شيئاً من خبرة المقارنة بين تراثين ادبيين قوميين . لقد وضعت الرواية الانكليزية الى جانب الرواية الفرنسية في الجزء الثاني ، نظراً لاستهلالهما العصر بالتفاعل المتبادل في بعض اغراضهما . اما فيما يتعلق بالبقية ، فقد بحثت فيما بدا لي انه حري بالاهتمام . اما في الفصل المتعلق بروسيا السوفيتية فقد نقحرت (نقحر : نقل حروف لغة الى لغة أخرى . المترجم) العناوين ، مع إعداد ترجمة مقبولة لها ، كلما امكن ذلك (هذا اذا لم تبد الترجمة مفتعلة بصورة غير ملائمة) . وفي الحالة الاخيرة حاولت الالتزام بالحرفية ، لكن ضمن اطار الانكليزية المقبولة . اما بصدد التواريخ المحصورة بين اقواس فانها تشير الى التواريخ الاصلية للمطبوعات الروسية ، مع ما يبدو من انها تشير الى تواريخ الترجمة . لقد بدا لي ان القارىء ، بعد النظر في النقحرة عن الروسية ، سيحتاج الى اعادة التأكد من المعنى الرديء النوع لا من التواريخ ، وهذا هو سبب اتباع الترجمات الانكليزية بالتواريخ . وفيما يتعلق بالبقية فان اسباباً متعلقة بالمجال لا قدرة لي عليها حالت دون ترجمتي العناوين . ولي وطيد الامل ان يعذرني القارىء التواق اذا ما وجد نفسه مضطراً الى استخدام قواميسه كما اضطررت انا الى استخدامها .

بي . دبيلو

البطل القديم هو من جابه الموت ، اما البطل الحديث فهو من يتقبل الحياة .

(اردينكو سوفيشي Ardengo Soffici)

ستكون الرواية أسمى وانبل شيء من نوعه ما دامت تقدم قدراً كبيراً عن العالم الباطني وقدراً قليلاً عن العالم الخارجي .

(شوبنهور Schopenhaur)

يبدو ان الرواية الحديثة تحلّل شخوصها في لحظات ازمانهم تحليلاً متضائلاً شيئاً فشيئاً . . .

(اندريه مالرو André Malraux)

الجزء الأول

التغيّر المتّواصل

٢ - الحـدود

هناك موضوعان رئيسان متلازمان في المناقشة الدائرة عن التغير المتواصل . الاول : هل من الممكن تقديم اي شيء مما يمكن عدّه وصفاً كاملاً للتجربة البشرية ؟ والثاني : ما هو الشيء الذي له تجربة ؟ فالتساؤل الاول يستدرج الروائي الى واقعية مفرطة ، وهو تساؤل يائس بالضرورة ، اذ ليس بوسع اي روائي يأخذ هذا الامر على عاتقه ان يجد الوقت ليحيا حياته الخاصة . وفي معرض تساؤل (البير كامو) ان كانت الواقعية الكاملة ممكنة ، نجده يعبر عن ذلك بدقة في (المقاومة والتمرد والموت) قائلاً :

« ما الذي هو أكثر واقعية ، على سبيل المثال ، في دنيانا هذه من حياة الانسان نفسه ؟ وكيف يتسنى لنا ان نأمل بأن نصونها جيداً اذا لم نحفظها وديعة في فلم واقعي ؟ لكن تحت اي شروط يكون هذا الفلم ممكناً ؟ انه سيكون كذلك تحت شروط محض خيالية . في الواقع يجب الافتراض مسبقاً بوجود آلة تصوير مثالية موجهة نحو الانسان ليل نهار لكي تسجل باستمرار كل حركة من حركاته . وان مجرد عرض هذا الفلم سوف يستغرق العمل كله ومن الممكن ان يشاهده فقط جمهور الناس المتأهب لتبديد عمره في التفرج على حياة انسان آخر بكل ما فيها من دقائق » .

ويستخلص كامو بأن الله هو الفنان الواقعي الأوحد : وهذا حدس

ميتافيزيقي ليس أكثر غرابة وتطرفاً من البحث عن واقعية كاملة . ومن الجلي ، ان الفن من اي ضرب لا بد وان يعترف بحدوده إن عاجلاً او آجلاً . بيد ان الغريب حقاً هو كيف ان رهطاً من الروائيين التجريبيين يتفادى بأصرار تلك الحقيقة زاعماً ان الفن ليس تصنعاً . وعندما تأكد ان التفصيل الكامل غير عملي فانهم مضوا في مراعاة طموحاتهم في بلوغ الواقعية ، لكنهم التجأوا هذه المرة الى الذات . .

وبما ان التفصيل مستحيل فأن الخلاصة ممكنة التنفيذ : فالذات النمطية لانسان والصيغ الفضفاضة لعاداته الذهنية يمكن ان يوحيا بطبيعة التجربة وبالدور المحرف للعقل المدرك . لذلك كان الواقعي المغالي مجبراً على ان يصب اهتمامه على الذهن وعلى الخصوصية الذهنية . لقد انصرم زمن طويل قبل ان يدرك الروائيون بأنه حتى التغيير الباطني المتواصل والوصف الروائي لممارسات الشخص من خلال هذا التغير انما هو تصارع مع طبيعة الفن .وكما ان سي . بي . سنو C. P. Snow لم يستطع تماماً تقديم وصف دقيق لحياة لويس اليوت Lewis Eliot ، كذلك لم يعد بالامكان صب تداعي الوعي في قوالب لفظية . كل ما في الامر ، ان بالامكان محاكاته او الترميز له او التلميح اليه . وليس من باب الدفاع القول بأن التداعي عند الشخصية الروائية ليس سوى ما يرمي اليه مبتدعها حيث مطمح الرواية الاساس هو في اثارة اهتمامنا بأشارتها لحياتنا الخاصة . فمن الواجب ان يقوم شيء من التطابق بين ما في الرواية من محاكاة وبين ما لدينا من معرفة بذواتنا . فالروائي مُضطر على الاستنساخ واذا لم يكن بمقدوره الاتيان بأستنساخ دقيق وجب عليه اللجوء الى الايحاء ملفتاً انتباه قرّاءه بأضطراد الى التجربة المتعارف عليها . وليس بنافع الروائي زعمه :

(ان نقدك للشخصية من غير عادل . فأنا الذي ابتدعتها وانا اولى من يعرف بالضبط نوع تداعي وعيها . وان ايجادك بأن تداعيها مغاير لما هو عليه تداعيك امر في غير مكانه المناسب . انني لأعلم بأن ما تفتش عنه لدي هو المعلومات وحسب) .

اجل انه ليس بنافع ، ذلك لاننا سوف نهتم بـ (س) في حين امتلاكه فقط لما تمتلك . ثم ان الاعتراض على عدم احتمالية التغير الباطني المتواصل ليس كمثل الاعتراض على طرائق الروائي في ادعاء هذا التغير . والروائي الذي يناقش بالطريقة المبينة آنفاً انما هو الروائي الذي يستخدم التداعي كمبرر لأثره الادبي الخارج عن المألوف . غير ان التداعي ليس بطاقة بيضاء، والاصح انه لظاهرة تذكرنا بالتصنع الضروري الملازم للفن . ولما كان الامر كذلك وجب على الروائي ان يلزم نفسه بالنظام بدل تركه الأمور على عواهنها . ومهما يكن الامر ، فالفن لا يعني ترك الامور تجري على عواهنها الا بل هو بحث عما هو ملائم . واذا لم يعامل الفن على انه ممارسة خصوصية كما هو النوم او التمرين البدني ، فسوف يكون في الحالة هذه مزدوج الطبيعة حيث المحاكاة تكبح الانغماس الذاتي . وعليه، حتى في رواية تجريبية باعتدال كرواية (النهر كيرث The Brook Kerith ١٩١٦) لجورج مور George Moore، يوجد تداخل جلي بين البحث عن الواقعية وحدود الفن . ان مور يغسل مادته بسائل الاسلوب بحيث ينغمس الباطني بالخارجي تماماً كما هو الحال في (ماريس الابيقوري Marius the Epicurean) لـ (باتر Pater) . فالذات اللا محدودة ، التي تمتص وتحوّل الاحداث في العالم الخارجي ، هي الموضوع . لكن هذا الموضوع يجب ان يعاني ، أكثر من غيره ، من الطبيعة المزدوجة للفن . وان محاكاة كاملة لهذا الموضوع شيء مستحيل دون انغماس ذاتي فائق من جانب الفنان . في الواقع اننا نجد بأن محاولة تقديم الواقع كشيء باطني ذي ملامسة شخصية بكل واحد منا ، انما معناه الضياع في الفردية وان الارتباك الناتج ، ما بين الذاتية كمادة للموضوع والذاتية كأسلوب ، يفسد النظام اللازم للفن . وكلما يبتعد الروائي عن التظاهر بالواقعية (الذي هو في الحقيقة وصف منتقى للواقع) ، كلما يقلّ توقعه بأن يتقبل القراء عمله كضرب من الفن ، لأن الفن : توتر ، اقتحام ، تشويه ، اختزال ورمزية . وهو جدير بأن يُنال ، لأنه بدقة ليس الحياة ذاتها . وان الادعاء بأن ما يتكره الانسان ليس تمويهاً انما

هو ببساطة عدم بلوغ الحياة ونبذ احدى اهم المسرات البشرية الممتعة .

ومن المحتمل ان تبدو هذه الاعتراضات بليدة وعادية . فيشعر المرء كأنه حكم يحكّم اثناء لعبة تختلط فيها الحابل بالنابل تحت جنح الظلام . وعلى اللاعبين ان ينفخوا صفاراتهم . فطبيعة الفن ، بعد كل شيء ، مرتبطة بشروط الاستحالة . واذا قُيض للفن ان يكون غير متميز عن الحياة ، آنذاك لا يكون جديراً بأن يُخلق . وان من أعظم الخصائص المغرية للرواية هو اننا مهما تيسر لنا عيش عالم الرواية فأننا نقدر دائماً على الانسحاب منه . فنحن لسنا ملزمين بالرواية كما هي الحال ازاء عمالنا وامزجتنا ومشكلاتنا . انه لأمر حسن ان نقول بأننا منجذبون أو مأخوذون بما نقرأ . وما تلك الا تجربة ملذّة ، لاننا نعلم بأننا نستطيع اذا شئنا ، ان نختار الانفصام عنها حالاً . وربما نحن لا نستطيع محو مفعول ما كنا نقرأ ، لكن بعد ذلك كله ، فأن تلك التجربة الروائية اتت الينا في شكل تجربة (مأمونة العواقب) . وان تترك الرواية فينا ندوبا ليس كمثل ما تترك فينا الحياة ندوبها . وعندما أقرأ قصة شبح ما وينتابني الفزع فبوسعي تلافيه اكثر مما اتلافى الفزع الذي ينتابني عندما ارى بالفعل او اظن انني ارى بالفعل شبحاً . فالرواية تقدم ، حتى في ابسط مستوياتها ، التجربة كفكرة تصلنا في المقام الاول عن طريق عقل سبق له ان محّصها ذهنياً . اننا في الحياة الواقعية ميالون الى القول بأن الامور تقع واننا نبدأ بعد ذاك التفكير بها . ومن طبيعة الرواية انها تمنحنا تجربة منجزة سلفاً وانها اذا سعت الى التملص من طبيعتها هذه فلسوف تنزلق الى منحدر آيل الى (وادي صور الاحاجي الزائفة valley of the Shadow of Charade) الذي تقبع فيه اسوأ لارواية . فما ان نفتح الكتاب الا ونجده قد اصبح (مسلسل احاسيس) . فعند تثاؤب البطل تستطيع ان تشم انفاسه ، فوسيلة الكترونية في مرنكز الكتاب تدبر كل شيء . كذلك عندما يسبح البطل فأن رشاش الماء يضرب القارىء . وعندما يعاني البطل من سوء الهضم فما علينا سوى ان نلجأ الى حبات دوائنا . وهكذا دواليك . وبهذه الوسيلة نحصل على ما يسمى (ما وراء الرواية meta-novel) وليس على كتاب أبدا ، وانما نحصل على جهاز ضخم اعقد بمرات من جهاز تحطيم نوى الذرات مما

ليس بالمقدور حمله . ولأية غاية ؟ لماذا لا نعترف بأن الفن يتميز بالتجديد ؟ لما لا نقبل الرواية على انها خلاصة زائفة للواقع ؟ اما اذا رفضنا ان نفعل كذلك فسنكون قد نبذنا ارثاً انسانياً كاملاً في نزوع مجنون الى ابداع لا طائل منه .

وعليه فمن طبيعة الوعي الانساني كما يتسنى لكل امرىء ان يلاحظ ، هو الموضوع الذي يغري الروائي بالسعي لتجاهل كل ما يعلمه عن حدود الفن . وليس من قبيل الخيال ان نلاحظ في تجارب اولئك المهتمين بـ (التغير المتواصل) ، املاً غريباً ، ذلك هو انه بعد كشف وشرح الموضوع شرحاً وافياً يبرز الاسلوب الصحيح . بيد ان حدود الفن لا تتضاءل بازدياد معرفتنا . وربما يخضع الفن لتحديدات مختلفة ، لكن ستبقى له تحديداته على الدوام مهما كان نوعها . فهو دائماً بناء مُتعمد وهو بالضرورة طفيلي ، وهو يستطيع الاشارة بالقدر الذي يشاء كما يستطيع التلميح والذكر والايحاء . لكنه لاسباب جلية لا يقدر على انجاز الاستقلالية في الوقت الذي تكون فيه هذه الاستقلالية خصلة الحياة العامة . فالحياة ليست مستمدة من شيء آخر ، أما الرواية فأنها وان كانت جزءً من الحياة التي نعيش ، الا انها مستمدة بالضرورة .

ان هذه الملاحظات لا تنطبق على رواد رواية التيار Stream Novel وحسب ، بل على الفلاسفة والمفكرين الذين اكتشفوا هذا المجال الجديد . فقد حاول وليم جيمز William James الذي كتب عن (تداعي الفكرة) في كتابه (مبادىء علم النفس ١٨٩٠) ان يضع بعض القواعد المعينة ، لكنه وجد نفسه امام تغير متواصل زئبقي الطبيعة مليء بحشد متراكم من الاشياء والروابط . لذلك اقترح مصطلحين هما (النهر river) و (التيار Stream) . غير ان الشعور بالذاتية الانسانية يتحدى واضع هذه القواعد كما ان الشخصية الانسانية ترفض ان تكون اكثر من خليط متغير من الذرات الكثيرة . وحين قراءتك لجيمز في بحثه لتلك القضايا سوف تشعر بأنفعاله الشديد وكذلك بفزعه . فالعقل النظامي يتعرض للارباك . حسناً . . واذا كان الامر كذلك فالمؤكد اذاً هو وجود حقيقة مهمة عن التجربة وعن وسائلنا لوصفها . فكل شيء يهدد بالتلاشي وتصبح قدرة الانسان القيمة على السيطرة قدرة

على التحمل فقط . والترابط المنطقي ، كالفن ، عبارة عن مجرد وهم . لذلك ، هناك احتمالان : فأما ان يعتبر الفن نفسه شيئاًمزيفاً بالضرورة (وهو كذلك) او ان يعتبر نفسه شيئاً مشوشاً بالضرورة (وهو ما ينبغي ان يكونه الى حدٍ ما) . بمقدور المرء ان يدرك لماذا اكدَّ (سي . بي - سنو) على اهمية عناوين الفصول : اذ يجب ان يعرف القارىء ما الذي يجري . فالمقصود بالفن هو العمل على تنويرنا وليس زيادة فرص تشوشنا .

لكن للصورة جانباً آخر . وهي تعيدنا الى طبيعة الفن المزدوجة . فأن رمى الروائي الى ان يستنسخ الحياة فالواجب عليه استنساخها بكل ما أُوتي من دقة ، اما اذا رمى في الوقت نفسه الى ان ينغمس ذاتياً (وان يتيح فرصة مماثلة لقرائه) فالواجب عليه الانغماس ذاتياً بكل ما يستطيع من رضى كامل . وكلا الغرضان منسجمان . لكن الغالب في روايات اولئك الرواد امثال : دوروثي رجاردسن وجويس وفرجينيا وولف وفوكس مادوكس فورد ، هو ان الناسخ يعتبر التشوش امراً مفروغاً منه وان الانغماس الذاتي هو الذي يجعل التشوش شخصياً بحتا . ان توكيد (اي . ام . فورستر) على (التشوش الذهني الخصب) و (دوس باسوس Dos Passos) على (المنوعات في عملية مونتاج) و (لورنس دريل Lawerance Durrel) على(العالم النسبي)ما هي الا اشكال معتدلة مستغلة بمعرفة فنية ومما اغرى روائيي التغير المتواصل الأوَّل واثمل (برجسون) و أسر اهتمام (وليم جيمز) هو شيوع حالة التشوش . لقد بدت رغبة الانسان في النظام رغبة سقيمة اذا ما قورنت بما يعج به الكون الفسيح من خزين لا ينضب . فمن الغريب ان تقرأ (جيمز) و (برجسون) فتجدهما قد اقلعا عن عادة الصيغ التقليدية ، هذا اذا ما قورنا بالمفكرين الذين واتتهم الفرصة لهضم جميع الاراء الجديدة الخاصة بالتشوش . وعلى سبيل المثال ، فقد كتب (هانز هوفمان Hans Hofman) من مدرسة هارفارد الدينية في كتابه (الدين والصحة العقلية) ما يلي :

(كان من الطبيعي تماماً ان يفكر سيجموند فرويد في بداية مهنته بأن المظاهر اللاعقلانية للشخصية الانسانية عبارة عن قدرات كامنة خطرة مشوشة . لذا لم يخطر

على باله بأن التشوش نفسه ربما يمثل تياراً حياتياً إيجابياً وخصباً جدا . ففي - العهد القديم - لا سيما في قصة الخلق ، لم يكن السؤال : لماذا يوجد تشوش ؟ بل الاحرى : لماذا يوجد نظام ؟ فالنظام ثمرة المعايشة اليومية وان وظيفة الانسان الفريدة من نوعها هي ان يعيش على تماس قريب خلّاق من التشوش وبهذه الوسيلة يكون قد جّرب ولادة النظام ، ومن المدهش حقاً ، ان الاطباء النفسانيين يتبنون تلك المعرفة القديمة) .

ان جيمز وبرجسون يشددان التأكيد على تدفق الحياة . والحقيقة هو ان الذاكرة تحتفظ بـ (امدٍ زمني) معين ، كما تحتفظ بالبديهات الجلية الثابتة . ولا يقلل الروائيان من قيمة فعالية الذهن المحلل وحسب ، بل انهما يقللان من قيمته كباعث للعزاء والراحة . وتمجد نظرياتهما العجز الجنسي والسلبية .وهنا ، ربما تكون بداية البطل اللابطولي unheroic hero الذي لا يعدو كونه اكثر من وعي كامل . وخشيةً من الالتفات الى فرويد الذي يعتبر التشوش بنظره خطراً ، والذي هو في حقيقة امره خميرة خلق مدهش حقاً لامكانات النظام ، يجب علينا ان نفكر فقط بعدد الاشياء التي من الممكن ان يصيبها الخطأ ما بين حمل وولادة طفل ، ثم نقارن امكانات التشوش في مثل هذه الحالة مع عدد الناس المعايشين (بتماس قريب خلّاق هذا التشوش) عن سبيل الحصول على الاطفال ، فنستطيع اذ ذاك ان نخمن معدل حسابات الانسان للتشوش . ان عملية كهذه فيها هذا التعقيد المرعب والتي نادراً ما تخطأ ، انما هي معجزة لكنها معجزة مألوفة . والروائي الذي يجهل هذه الحقيقة، ويؤكد على التعقيد اكثر من تأكيده على النظام النهائي ، انما يعمل على تضليل مسؤوليته . وهو لا ينسخ بدقة . فأحياناً يحصل النظام ، وأحياناً اخرى يخلقه الناس . ومهما يكن الحال ، ليس بمقدور الروائي ان يقدم على تجاهله .

فمن السهل جداً خلق شخصية لا تمتلك هوية سوى ما يجري لها وليس لها تجربة سوى ما يعكسه الدماغ عليها . وتلك حالات وصف مبالغ فيها لمظاهر معروفة لحالتنا البشرية . وعلى اية حال ، ان رفضهما كليهما لا يعني تجاهل طبيعة التداعي ولا الطبيعة الفردية للتجربة . فلا البدائي الكلي ولا المدرك الكلي يتطابق مع ما نعرفه

عن الحياة . فالمشكلة هي ان الاشياء المبدوء بها حديثاً في منعطف القرن التاسع عشر لم تنل حرية الاستخدام في حالي التفكير المطلق او الرواية . ولا عجب ان طغى التغير المتواصل على كل شيء . ولا عجب ان صار كل شيء ضبابياً .

لكن لم يكن اي من وليم جيمز وبرجسون اول من ضرب على وتر فكرة التداعي . لقد كان تشيخوف هو الذي تمكن من فن ربط الحالات النفسية المائعة ، وبذلك بنى قصصه ليس على ما رفض برجسون (كمدركات) لكن الانتقالات الوجدانية الشبيهة بتغيرات امواج البحر وجيشانه . اما دستوفسكي الذي غطس في هوة الذات فقد خرج بأحساس عميق عن تعقد الذهن واستبداديته المفسدة وعن دور الحدث في الشؤون البشرية . ان كل هذه الامور ـ التعقيد والاستبدادية والحدث ـ ساعدته على تكوين نظرة عن الانسان على انه مزيج مصهور من انماط ثلاثة : انسان ضئيل الشأن وانسان متكلف وانسان متقلب . ان ما نجده عند دوستوفسكي ليس هو ذلك التدفق العظيم كما هو (حرفياً) التعقيد الجهنمي لكل حالة بشرية . فهو يقوم بدراسات خاصة للشيزوفرينيا والحيرة موضحاً كيف يلزمنا ان نبذل جهداً متعمداً لكي نربط الاشياء الزئبقية الرجراجة والاشياء البالغة التعقيد بقانون ما . وهو يجد ان بعض القوانين غير عملية ، لكنه يؤكد على الحاجة للمحاولة من اجل النظام . ففي الوقت الذي يقتحم فيه دوستوفسكي ، نجد تشيخوف يتعقب ويقتفي اثره . ومهما يكن من امر ، فقد طوّر ترجنيف نظام الترميز الموصل للتدفق الذهني .وان كلمات قليلة بحقه ليست في غير محلها هنا ، اذ انه لم ينل قطعاً ما يستحقه من التكريم لما جاء به من تجديد .

لقد اطلق عليه هنري جيمز لقب (روائي الروائي) . ويبدو ان هذا اللقب قد انزل هذا الروسي الى مرتبة شديدة الضعف ـ اي الى كمال اشد سطوعاً مما يستطيع ان يستسيغه الناس ـ فأساء اليه . لقد قبل النقاد بهذا اللقب ونقلوه الى من جاء بعدهم . وان ترجنيف الذي عنّون احد كتبه بـ (رسومات رياضي) يُعَد عامة على انه قليل الشأن . وحتى اهتمامه بالسياسة قد أفرغ من الشخصية الروائية Persona التي زعمها النقاد ملائمة له ، وهذا يعني ، انه كان سيداً في نمنمة الصور

وشاعراً قاصراً في نظم القصائد القصصية القاصرة وطباخاً لتوافه تقليدية ومضاداً لتولستوي . في الحقيقة ان اياً من هذه النعوت ليس صحيحاً . لقد كان ترجنيف رائداً ومجرداً وهو الذي وضع الاسس لتولستوي ودوستوفسكي معاً . كان يُعنى كثيراً (بدقة الانسجام) لكن انعامه النظر في الحياة كان مبشراً بلا احجام .

وهنا في رواية (الدخان ١٨٦٧) نجد (لتفينوف Litvinov) سادراً بعمق في حلم يقظة تشيخوفي حيث ان تكرار (فكرة الدخان) تقوي فينا الاحساس بسرعة تبدل تفكيره . وهذا هو ضرب من الرؤيا التي نجدها احياناً في اعمال ناتالي ساروت : (القبة الفلكية Le Planétarium) وفي اعمال ميشيل بوتور (الذي تقدم لنا روايته ـ التعديل La Modification ـ تجربة سفر في قطار تستغرق اربعاً وعشرين ساعة) . ومهما كان الامر ، فإن ترجنيف يفعل ذلك كله بطريقة نربطها ببروست وهي طريقة لا توجد فيها كيمياويات لفظية Verbal alchemics :

(لقد حدّق وحدّق . وبغتةً خطرت على باله فكرة غريبة . كان وحيداً في المقصورة . لم يكن معه احد ممن يعكر عليه وحدته . لقد كرر مع نفسه عدة مرات : دخان ، دخان . وفجأة خطر له بأن كل شيء دخان . كل شيء . حياته الخاصة ، الحياة الروسية ، كل شيء بشري ، لا سيما كل شيء روسي . وفكر : كل شيء بخار ودخان . ويبدو ان كل شيء يتغير باستمرار وتظهر اشكال جديدة في كل مكان ، والاحداث تتابع ، لكن في الجوهر كل شيء على حاله ، كل شيء يُسرع ويهرع الى مكان ما ، وكل شيء يختفي دون ترك أثر ودون بلوغ شيء . ثم تتغير الريح ويندفع كل شيء في اتجاه معاكس . بعدئذ تبدأ اللعبة ثانية ، ذات اللعبة الموصولة ، اللامستقرة ، العقيمة . لقد تذكر كثيراً مما وقع امام ناظريه في السنوات الاخيرة من صخب واضطراب سياسي . فهمس : دخان . دخان . لقد تذكر المناقشات الحامية والصرخات والجدل في كوباريوف Gubaryov والمناطق الشعبية الاخرى ، تذكر الشباب والشيوخ ، المتواضعين منهم وذوي المقامات العالية ، التقدميين والرجعيين . كرر : دخان . بخار ودخان . واخيراً تذكر السفرة التذكارية واسترجع خطب وتصريحات من سيكونون ناطقين رسميين وحتى المواعظ

التي كان يطلقها بوتوغن Potugin . . دخان . دخان . ولا شيء سواه . وماذا عن نضالاته ومشاعره ومحاولاته واحلامه ؟ كل ما فعله هو الاتيان بأيماءة قنوط .

هذا بينما سرى القطار به . . وسرى . . وسرى . .) (الفصل ٢٦) .

ان هذه الرواية عن رجل معزول متأمل مهمة في ناحيتين : فهي بالطبع تطرح رواية مبكرة بطريقة التيار ، لكنها تذكرنا ايضاً بأن ترجنيف كان مهتماً بخاصة بطبيعة التجربة المستقطبة ما بين الاغتراب والاستغراب . ففي كتابه (ذكريات ادبية) بذل ما في وسعه ليثبت في آن واحد بأنه ابن وطني ومغترب له مبرراته . لقدحاول الا يفكر باللغة الفرنسية لكنه وجد وطنه دخيلاً عليه لدرجة مؤلمة كما انه استاء من الطعن الذي استقبلت به بلاده (الاباء والبنون) و (الدخان) . فتجاوز الطعن وظل يكابد من كونه محايداً . ففي (الدخان) سخر من كلتا الزمرتين وكان بوسعه انتحال الولاء لأي منهما ثم يهزأ من هذا الانتحال فيما بعد . . ومن المؤكد انه من اذكى رجال طبقته الضئيلة الشأن وهناك وشائج بينه وبين (رودن Rudin و لافرتسكي Lavretsky) . ولكونه ، قبل اي شيء آخر ، فناناً مخلصاً ، فهو يبتكر كثيراً من المناظر الطبيعية : وبسبب عدم وثوقه التام بماهيته ، فأن شعوره بهويته الخاصة غير محتم . وبمقدوره ايضاً ان يكون اشياء كثيرة لتنتظم في شيء كلّي متماسك واحد ، وهو يجد المناظر الطبيعية والطقس متغيرة كتغير ذاته المركبة . وفي الاساس هو مستأصل الاشياء من جذورها déracine لدرجة كبيرة لا تؤهله بأن يكون مفكراً سياسياً ثابتاً . وبرأيه ، ان السوداوية المدنية لطبقة اجتماعية محكوم عليها بالاخفاق ما هي الا مثال آخر على خلط الكون الاعمى لاوراق المصائر البشرية . وطالما خُدعنا بالنظام الخالص الذي ابتدعه في الرواية الروسية ، حيث لم يكن هذا النظام احتجاجاً فعّالاً كاملاً منه ضد الحالة البشرية كما لم يكن وسيلة للتهرب . لقد احتوى احتجاجه على المقولة carpediem التالية : الا استمتع بيومك قبل ان يزدرده زحل . وفي آخر الامر ، فالمألوف هو انه الذي ابتدع وسيلة للتعبير عن العالم الباطني قبل وليم جيمز وبرجسون ، وهو الذي ابتدع انموذج الرواية المحكمة كأحكام الوثيقة البارعة قبل تولستوي ودوستوفسكي . وليس غريباً ، على الرغم من تمزقه ، ان

كتب غالباً بطريقة ميلودرامية وذلك عندما يكون في اقصى حالات انسيابيته . فالاحساس بالهاوية وتفكير شخوصه بتدفق الحياة وجزرها ، يتفجر على شكل مقطوعات مشحونة بالتداعيات العنيفة كما في المقطوعة التالية المقتبسة من (دخان) :

(من دون تفكير نبذ كل مستقبله المعقول والمنتظم والمحترم . كان يدري بأنه يقذف بنفسه في دوامة غير مأمونة . . حتى في مجرد النظر اليها . لكن لم يكن ذلك ما يقلقه . فلقد انتهى واستقر على هذا الامر . . لكن كيف يستطيع الظهور امام قاضيه ؟ وليته يقابل قاضياً حقيقيا - ملاكاً ذا سيف رهيف - حينذاك يهون الامر لا سيما اذا كان القلب آثما . . . لكنه كان هو نفسه من يحق له ان يغمد السكين في . . . يا للبشاعة ! اما انه يرجع ويعلن ارتداد الآخرين ويفيد من الحرية الموعود بها والمتعارف عليها كحق من حقوقه . . فكلا . فالموت افضل . كلا . انه لا يريد مثل هذه الحرية المقيتة . انه يفضّل الغوص بكل سرور في التراب حتى لو حدقت اليه هاتان العينان بمحبة) (الفصل ١٩) .

لقد ظهرت تلك الرواية في سنة ١٨٦٧ . واسلوبه فيها لم يكن جديداً علينا . وبالطبع يجب أن نميز بعناية بين مناجاة النفس وبين التأمل المدون ، بين ما يقال لمحاور وبين ما يُفترض ان يسمعه مشاهدو المسرح مصادفة ، بين الانسياب المتسلسل منطقياً وبين ما هو ضده ، وبين الانسياب النحوي وبين الانسياب الذي هو عبارة عن طلاء فن التعابير الجديدة المتحدية لجميع الاصول النحوية . وعلى أية حال ، فمن الجلي عند استخدام الترمير ان يأخذ على عاتقه رسم اشكال لا حصر لها ، لا مبرر بأن نحاول تصنيفها الآن . ان ما نستطيع فعله هو ان ترسخ سلوكاً بشرياً قديماً أدّاه روائيو بدايات القرن العشرين بأنتظام الى ان يكون اسلوباً ادبيا .

ومن باب التخمين ، فتداعي الوعي على هذه الشاكلة قديم قدم فكر الانسان ، وان الباحث عن الحقيقة بحثاً اعمى وحده هو من يروم ان يعرف متى استخدم هذا التداعي كأسلوب ادبي لاول مرة . ولا بد ان هذا الاسلوب قد نال

الحظوة دائماً لدى المحدّثين الجوالين والمفكرين غير المتروين . فمن خصائص الوعي ان يتداعى بأفكار او صور متداخلة حيناً ومنسابة بفطنة حيناً آخر ، فكرة فكرة ، او صورة صورة . وفي كلا الحالين ، ما اغلب ان يربكا المستمع . لكن محاكاة التداعي بالكلمات غالباً ما تعوض المتأمل المختلي بمغزى مؤثر خلاق يفرض على التداعي ان يكون تداعياً مترابطا . وهكذا يصبح اسلوباً بدل كونه سلوكاً ، وعليه يمكن اعتباره تشويهاً .

وعليه فالنقطة المراد عرضها هي ان محاولة ربط تداعي الوعي لم تكن شيئاً جديداً حتى في رواية (اكاليل الغار المقطوعة Les Lauriers sont coupés ١٨٨٨) لـ (دورجاردانDujardin) . ما كان جديداً انما هو المحاولة التي قامت بها فرجينيا وولف وبروست وجويس حيث بنوا روايات كاملة على هذا الاسلوب . وان عدم وفاء هذا الاسلوب بالمرام في النهاية كوسيلة تركيبية فقط يعني ان تداعي الوعي ، كالمظهر الخارجي لاجسادنا ، جزء منا ، وان هذا الاسلوب لا يستطيع تحويل التداعي ولا مظهرنا الخارجي إلى كلٍّ تام . هذه هي المناقشة التي اود متابعتها هنا ، بدءً من عدم كمال التداعي الى الروايات اللاانفسية الناقصة لـ (روب غرييه Robbe-Grillet) على حد سواء . وبأعتقادي يجب ان تدمج الرواية اكبر عدد ممكن من اراء الانسان ، وان دمجاً معقولاً جداً كهذا في اسلوب (رواية النهر roman-Fleuve) قد مارسه (ولو بغير نجاح متواتر) كل من بروست ولورنس دريل .

وفي العادة تذعن عقول الناس الى التغير لفترات سحرية قصيرة . وليس ثمة حاجة للاقتباس عن هيراقليدس او لاستكشاف (المتعدد والواحد) . فهناك امكانتان كامنتان في التدفق المتقطع للوعي الانساني هما : السماح للعالم الظاهراتي المتنوع بأن يرمي بثقلة الكامل ، وهكذا يتعزز الشعور لكن يسترخي العقل بأنتباه استيعابي ، او بالرؤية دون نظر (اي مثلما يفعل عند ارخائه عضلات عينيه) ، وهي الحالة التي لا يكون فيها اي شيء في بؤرة التركيز ، لكن مع ذلك ، فللمرء احساس ضبابي بالاشياء .

ان من السهل جداً الاذعان للتيار ان كان بداخلنا او ما حولنا . فالمشكلات تنشأ عندما نحاول ان نشرح (بكلمات في الذهن او على الورق) بُنيته ، لا من حيث صفته المزيجة وحدها ، بل من حيث مفرداته . ومعنى هذا ان محاكاة بالكلمات غير متسقة مع التجربة غالباً ما تكون ناقصة ، ومن المستحيل تقريباً ان نثمّن (دقة) مثل هذه المحاكاة . وجل ما نستطيع فعله هو الاشارة الى الثغرات والروابط الواضحة و non-sequiturs المرتبطة بروابط زائفة او بظروف مضللة وتطرفات اعتباطية . وعندما يُسلّم كل منا بصحة ان السلوك يبدو مثلما يبدو الاسلوب الادبي ، فسيُضطر الواحد منا ان يعتمد ، كمعايير له ، على تجاربه الخاصة التي تفوق الوصف . بعد هذا كله ، ما هو الغرض من تمحيص (دقة) النسخة المعدلة من اثر ادبي مكتوب لـ (آ) ومقارنتها بوصف (ب) المدون بالكلمات ايضاً ، عن تجاربه المماثلة الخاصة ؟ انني ان حاولت ان اقوّم درجة (التشابه مع الحياة) في اثر (آ) الادبي ، فسوف اكون بحاجة الى نوع من المعلومات هي بالضبط المعلومات التي لا مكان ولا اهمية لها في حدود الكلمات . ذلك لأن تيار الوعي ليس مماثلاً لفعالية تكوين المدركات كما انه ليس متعزلاً بجلاء عن تلك الفعالية . لذا فالصعوبة الكبيرة هي الاعتراف بأن هذا الاسلوب ربما يشبه التيار بشكل غامض وهو يوحي فقط بتجربة لا منطقية تكون فيها المحاكاة بالكلمات اصعب من الوصف . والناقد المطّلع على الطرائق المختلفة التي مارس بها الكتاب هذا الاسلوب يستطيع وحده اجراء مقارنات ادبية . ان السؤال الرئيس : (الى اي حد من الدقة تكون المحاكاة في هذا الاسلوب ؟) لم تتم الاجابة عليه بعد . وبالطبع ان احد الاسباب التي أدت الى الاستهلاك الزائد لهذا الاسلوب ، هو اننا ميالون للتبرم من اسلوب يبغي اقناعنا بما لا نقدر على اثبات صحته بدل ان يتركنا وشأننا بأن نقوّم بأنفسنا وصفاً مشوهاً للاشياء الواضحة القابلة للمحاكاة .

-٢-

التغير المتواصل الغزير

١

من الجدير بالملاحظة هو أن ادوارد دوجاردان اندفع في تطرفه لدرجة دمج فيها مقطوعات موسيقية في الحوار الداخلي لشخصيته الرئيسية في (أكاليل الغار). إن دمج أحد أشكال الترميز بشكل آخر يدهش القارىء ولربما يربكه خاصة إذا لم يستطع قراءة الموسيقى. لكن الرمز الموسيقي شيء ثابت على الأقل، في حين أن الرمز المطور شخصياً من قبل جويس غريب من نوعه. والفنان يمكن أن يتعرض عمله للخطر حين ينسى أنه يتعامل مع زيف وليس مع واقعية معينة جاهزة. كما يمكنه أيضاً إفساد عمله حين يتطرف في استخدام هذا الزيف ومن ثم التمادي فيه. ومن الغريب أن أولئك الروائيين الذين يريدون رفض الزيف هم الذين يلجؤون إليه كثيراً.

لقد ظهرت (أكاليل الغار) أول مرة في مجلة (المراجعة الحرة: La Revue Indépendante ١٨٨٧) فأحدثت ضجة ضئيلة. لكن عندما تحادث (فاليري لاربو Valéry Larbaud مع جويس في سنة ١٩٢٠ (وذلك عند انتهاء جويس من رواية يوليسيس - فالمظنون أن جويس اعترف بفضل دوجاران عليه لاستخدام الأخير الحوار الداخلي في اسلوب التيار (التداعي) Dûne manière continue[1]. من الصحيح أن دوجاردان مولع بحيل الأسلوب كولعه بهموم بطله عن الفتاة (ليادارسيه Leà d Arsay). فدوجاردان مجرّب راسخ القدم في ميداني الشعر والمسرح وفي ميدان النثر ايضاً. وان ثناء لاربو الناجم

---

١ - اكاليل الغار، مقدمة بقلم فاليري لاربو (باريس، ١٩٢٤) ص. ٧.

عن اعجابه بقصة (اي . أو . بارنابوث A. O. Barnabooth) الخيالية الزائفة ، يجذب الإنتباه إلى عادة دوجاردان في تأمل تكرار الذات . فيوحي لاربو بالحوار الداخلي لـ (جدته وجراءته والإمكانات التي يقدمها من أجل تعبير ذي فاعلية وسرعة لأكثر الأفكار خصوصية بكل ما فيها من تلقائية ، وهي الأفكار التي يبدو أنها تتنامى دون درايتنا بها والتي يبدو أنها تسبق التصريح المقصود)[1] ويسترسل قائلاً بأن الحوار الداخلي (عبارة عن شكل يسمح للمرء بأن يطارد إلى أعمق أعماق النفس التفجر الأولي للفكرة)[2] بيد أن النفس ذاكرة ، وما أكثر الأشياء التي تنسى قبل أن تخرج إلى النور . إن بطل دوجاردان يجلس متسائلاً أي نوع من الأشخاص سيكون وأي نوع من الأشخاص ستكون (ليا Lea) وأية شخصية يرغب لها أن تكون وأية شخصية يفكر بأنها ترغب أن تكونها كما يرغب هو . . . وفي الأعماق . . . كل شيء سائل بحيث تظهر الشخصية كالجبلة الأولى . وتسود النسبية وكل ما يتبقى هو إحساس غامض بالعالم الخارجي وإحساس فائق الرقة بأن للشخص ذوات كثيرة . إن النقطة الرئيسة ، التي لا يقوم بها أي واحد من روائيي التيار ، هي أن تحديد الذات عمل فج ، محتوم له أن يسحق ويشوه أي شيء لا يلائم الذات التي قررنا أن نكونها . إن أولئك الذين لا يستطيعون الاختيار ، من المحمومين والعائمين ، يلجؤون دائماً إلى تصوير ذواتهم . فشخصية (تيريزا Teresa) عند الكاتبة (جير ترود ستاين Gertrude Stein) لها ذات داخلية وأخرى خارجية ، وشخصية (ڤيرزلوڤ Versilov) عند دوستوفسكي في رواية (شباب غر A Raw Youth) تقول : أشعر كأنني منشطر إلى شطرين) ، وأن الدكتور جيكل Dr. Jekyll يباري السيد هايد Mr. Hyde . فمشكلة الرواية هي أنه إذا كان للشخصيات إحساس ضعيف بهوياتها ، فلا يمكن إظهارها بأنها تكوّن علاقة ذات معنى واضحة مع الحيوات الأخرى . لكن هذا الأسلوب الجديد ، أو اللاأسلوب ، راج فأدى إلى اضعاف عمل بعض الكتاب (على سبيل المثال ، رواية ـ أودري كريڤن Audrey Craven ١٨٩٧ لمي سنكلير May Sinclair ـ) وأدخل النشوة على

---

١ ـ اكاليل الغار ، ص ، ٦ .

ـ المصدر نفسه .

بعضهم الآخر بشكل نافع ، لما تراءى لهم بأنه رؤية جديدة للإنسان .

- ٢ -

بعد قراءته لدوجاردان ، ألّف جورج مور George Moore (١٨٥٢ - ١٩٣٣) رواية (البحيرة The lake ١٩٥٠) كتجربة في انسياب الإرضاء الذاتي : وجميع الحدود - ما بين الذات واللاذات ، ما بين الموضوع والأسلوب ، ما بين المؤلف والقارىء - انصهرت في صوت عذب متخم مديد المنعطفات . ويبدو أن النثر مثل زينة متحدية أخـذ على عاتقه إثبات مقولة هيراقليدس enantiodromia (وهي عملية يصبح فيها الشيء نقيض ذاته) بكونه منسجماً مع شخصية (اندرستريبن Anderstreben) لباتر ، وإن (إبعاداً جزئياً للفن عن حدوده الخاصة ، وهو أمر قادرة عليه الفنون ، ليس معناه حقاً حلول فن مكان آخر ، لكن ليعير أحدهما الآخر بالتبادل طاقات جديدة أخرى) . ووراء ذلك كـلـه يكون هناك طموح لدمج كل شيء مثلما عليه الحال في عتمة التكوين الأولى ، وكأن المرء قد استطاع الوصول إلى نقطة يبدو فيها الأسلوب المثبت على صفحة الورق غير صادر عن يد إنسان أو رأس إنسان ، بل إن هذا الأسلوب هو الذي يتكون ذاتياً . وهنا بالذات تبقى جميع الحدود في الخلف وفجأة تصير الفكرة عن الفن أن لا فن ينشأ . وبما أن التحديد هو علامة المعالجة الإنسانية ، فإن الروائي ينمّي الغموض ما استطاع لذلك سبيلاً مما يقوم به من غمس له (للغموض) في تدفق الذات . فلا عجب إذاً إن كانت جميع الروايات تقريباً ممن تتصنع الإلتزام بالحياة هي المشوشة . ولا عجب إن هاجم المشايعون لـ (سي . بي . سنو) أسلوب التيار ، كما هاجموا أيضاً الفكرة الضحلة القائلة بأن الواقع كله باطني وأن التشوش أكثر نوعاً ما واقعية من النظام . إن (مور) مثل (باتر) ، في محاولته (لتوسيع وصقل قدرة الإستقبال) قد ساعد على جعل النثر طرازاً ميفاءً شائعاً فقط . وأن الترابط الحر في كتاباته في مجال السيرة الذاتية يمثّل رفضاً للعقل المنظم تماماً مثل كون التدفق الباطني يمثّل هوية ثابتة .

وحيث أن (مور) بارع في إذابة الحدود والتحديدات ، فإن هنري جيمز (١٨٤٣ - ١٩١٦) متفوق في خلق الحدود التي لامبرر لها . وهذا الشيء صحيح في أسلوبه النثري مثلما هو صحيح في طريقته السردية . فالرواة في (الوحش في الغاب The Beast in the

Jungle ١٩٠١) و (النافورة المقدسة The sacred fount ١٩٠١) يتأملون بتركيز، فيجعلوننا نرى كيف يمكن تفسير أو تجزيء السلوك البشري بطرق متنوعة وكثيرة ودقيقة. لكن غالباً ما تبدو هذه الدقة بلا مبرر، وإنها مجرد تيه ذهني. وكلما استطاع جيمز أن يعوق راصده المتقي، كلما استطاع استعراض نفسه وذلك بتعليقه الملتوي على المرآة المُشَوّهة. ففي مقدمة (ماذا عرفت ميزي What Maisie Knew ١٨٩٧) قام بشرح العنوان هكذا: (إن الأنساق الوحيد المطروح للتعقيد كله يتمثل في ترميز مرتبك مبهم له في لعب الطفل). وبما أن (ميزي) لم تعرف معرفة كافية، فقد تجاوز جيمز الجد في تدخله. وبخلقه السدود أدخل فن المبصارية Optometry قسراً وبذلك، برز حضوره في الرواية. وأن المرء لواثق أن جيمز ما كان ليدع (لويس اليوت) بطل رواية (السادة The Masters) لـ (سي. بي. سنو) أن يناضل بنفسه :فلويس اليوت، وهو شخص ثقة لكنه ذو ذكاء حاد أيضاً، كان يمكن أن يغري جيمز بكتابة التعليقات الماكرة والإلتواءات الساخرة. أما إذا وجدت أية سخرية في روايات سنو فهي موجودة في التركيب الإجمالي لها وليس في تراكيبها الصغيرة. أما عند جيمز فالسخرية هي كل شيء تقريباً. فسنو يترك القارىء وشأنه في اتخاذ خياره المطلق: باستنتاجه إن كان العمل الروائي ساخراً برمته أم لا. أما جيمز فهو ينبّه القارىء باستمرار على ملاحظة السخرية بضروبها المختلفة. فهناك بون شاسع بين خلق رواية يمكن اعتبارها ساخرة قبل أي شيء آخر، وبين خلق رواية ناقصة يستطيع المؤلف الواسع الإطلاع إكمالها بمادة ساخرة. وبالطبع ليس غريباً أن كره جيمز أن يكون واقعياً. لقد كان اهتمامه منصباً على رمال الهوية الذاتية المتحركة في أرض غريبة: وكان اهتمامه بـ (عدم احترام المصادفة وغطرسة الحدث). وأن أشياء كثيرة جداً مرتبطة ببعضها البعض الآخر لكنها غير مستقرة تماماً، وحتى الحياة في القصور والبيوت الريفية لم تكن فعالة مهذبة. لقد تقمصته لعنة (مول Maule) في كل وقت قارن فيه الإخلاص الفني بالحماسة الأخلاقية. إن أسلوب (وجهة النظر) ما كان إلا وسيلة في الحماية الذاتية عدا كونه عقبة موضوعة عمداً ومطوقة بذكاء. إن التزامن عند جيمز - ألا وهي قدرته الملفتة للنظر على ما يبدو في تزويده القارىء بمعلومات تقل كثيراً جداً عما هو قائل - هو حصيلة كونه تجريبياً حقاً. فقد نفر وراوغ كما تفحص وتأمل. ويجب علينا الا نتجاهل موروثه الأسطوري الرومانطيقي،

إذ في الحقيقة أنه لم ينتج (فناً بلا حذور) كما ألمع (فان وك بروكس Van Wyck Brooks). فجيمز، الهاوي إلى الرقة والإبن الفطري للذكاء وضع لنفسه حدوداً في روايته، وذلك بخلق المراحل المختلفة للحقيقة: الحقيقة الظاهرية والحقيقة المدركة جزئياً والحقيقة المصاغة صياغة كاملة. وبهذه الطريقة منح نفسه صفة الشخص المكتشف: ولكونه مكتشف ذات وكاتب ذات فقد ظل نشر على الدوام سدوده الخاصة بعبارات موضوعية. والحقيقة هي أن الحقائق الدقيقة ليست أكثر صحة من الحقائق الرتيبة، ودائماً ما أراد جيمز، وهو تلميذ لترجنيف، أن تكون الحقيقة أكثر دقة مما كانت عليه. ففي الوقت الذي استطاع فيه ترجنيف ترك الحقيقة الواضحة على حالها، أخذ جيمز على عاتقه صقلها.

أما (جوزيف كونراد Joseph Conrad ١٨٥٧ ـ ١٩٢٤) فهو يعطي المثل بعيوب أي نوع من أنواع السرد. فهو يقتفي من خلال الأذهان تنامي ما يمكن تسميته بحقيقة. فالأذهان تكون الواقعية التي تناسب الحقيقة، وكونراد لا يفعل فعل جيمز: أي أنه لا يعلق. ففي كتابه، أن جل ما يضيفه هو سرد ناقص للآخرين. وحيث أن جيمز يجد لذة في كونه قد امتلك السيطرة الكاملة ويعترف بأنه أما أن يستطيع أو لا يستطيع إكمال الصورة، فإن كونراد يتصرف وكأنه لم يكن هو مبتدعاً روايته الخاصة. وتلك طريقة مؤثرة في إبداء وجهة النظر، لكنها أيضاً تجعل الرواية محيّرة كالحياة.. وهذا ما ينبغي ألا تكونه. ومن المؤكد، إذا اهتممنا قطعاً بمسألة الفهم، فإننا نريد أن نعرف عن (كرتز Kurtz) أكثر مما نعرف عن (مارلو Marlow) الذي يقضي نحبه في رواية (قلب الظلام Heart of Darkness ١٩٠٢). ويظهر أن (مارلو) يظل مقحماً نفسه بعناد ما بين (كرتز) والقارىء. يا لـ (كرتز) من رجل ساحر! ثم ماذا عن تلك المرأة، بنت البلد الفخمة، التي تظهر ظهوراً عابراً سريعاً؟ ألم يسعى حتى (مارلو) أن يكتشف شيئاً عنها؟ من المؤسف أن اهتمامنا يضعف عند أعتاب مذبح أسلوب (كونراد). إن (جم Jim) في رواية (لورد جم LordJim ١٩٠٠) شخصية عميقة، وعميقة جداً بالنسبة لـ (مارلو)، كما أنه شخصية عميقة الرمزية أيضاً.

إن (كونراد) يسبر غور المساحة الميتافزيقية، التي هي مساحة داكنة لسبب بسيط، إذ يتفق أن تكون هذه المساحة عرضاً وامتداداً للظلمة الداخلية التي لا يستطيع (مارلو) الغوص في أعماقها. ومع أن (كونراد) يعرف (فلوبير)

Flaubert ، فهو مسكون بمختبره الغريب جداً العاج بالصفات والعبارات المتوازية ، لكنه يبقى باحثاً كونياً أكثر منه باحثاً إجتماعياً . إنه يطرح التساؤلات فقط . وتساؤله يمثّل الضعف العاطفي المتقلب . وهو ينظر إلى مصدر الكينونة بفضول ، غير أنه يفشل حتى في أن يدرك لماذا يفعل الناس ما يفعلون ، فيتظاهر بأنه حتى شخصياته ليست عميقة . ومن الجدير بالإهتمام أن (كونراد) المراوغ والمنعزل ، كان يعبد النظام والدقة في الذات كما يعبدهما في المجتمع ، ومع ذلك فقد كان يكنُّ تبجيلاً راسخاً للخروج على القانون . لقد حوّل حاجة نفسية عنده إلى أسلوب بلاغي : ودائماً ما تتحول الأشياء عنده عقولاً كانت أم تقارير . فهو منعزل ومترف . فإذا كان موضوعه الرئيس هو مركز دائرة ، نراه يقذف حلقات مختلفة غريبة ، ليرينا بلا ترتيب أين يمكن أن يكون هذا المركز . لكننا قطعاً لن نتزود بوجهة نظر معينة . ففي الوقت الذي يتمادى فيه (جيمز) في وضع الحدود ، يُفرط (كونراد) في الشرح ، وفي أيّ الحالين تكون الغاية هي الطمس الذاتي للشخصية غير المستقرة .

أما (مارسيل بروست Marcel proust ١٨٧١ ـ ١٩٢٢) فقد ترعرع في أحضان عائلة لها من الثراء ما يمنحه وقت فراغ إجتماعي . فاختلط بكلا المجتمعين البرجوازي والأرستقراطي وآنس نفسه كثيراً وكان مبتغاه المصلحة الخاصة . وهو أبعد ما يكون عن الانعزال . لكن بعد وفاة أمه مباشرة في سنة ١٩٠٥ عاد إلى الشقة التي ألفَ فيها ، ما بين عامي ١٩٠٩ و ١٩١٩ ، الجزء الأكبر من روايته (البحث عن الزمن الضائع A la Recherche du temps perdu) وبما أن غرفة نومه كانت مكسوّة بالفلين فقد جاءت روايته لتمثل فناً طبيعياً ذا خاصية إنغلاقية . إن رواية (البحث عن الزمن الضائع) عند البعض قمة ، وقد أضافت أبعاداً زمانية وتذكرية إلى السرد الأساسي بطريقة تشبه تماماً ما قد فعله (تولستوي) بإضافته التاريخ (أو على الأقل ما قد حسبه تاريخاً) . فـ (بروست) يصوّر المجتمع الفرنسي منذ ثمانينات ١٨٨٠ إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى . وهو مجتمع مضمحل مضطرب ، حيث أخفقت الأرستقراطية وتصاعدت البرجوازية . كذلك طرح تشريحاً شخصياً نهائياً فائقاً لموضوع الحب : وعنده أن هذا الحب شخص وهو من أعمال الخيال . (إن روائيين آخرين ما كانوا إلا ليؤكدوا على ذاتية ـ الواقعية ـ نفسها) . فالحب ما

كان له أن يحتدم إلا عند غياب الشيء المحبوب. وما يقتل الحب سوى اكتماله: لكن الغيرة ورفض الإذعان والإستجابة، والغياب والعجز، تعمل كلها على تأجيج أواره. وبعبارة أخرى، وكما حسب (بروست)، فنحن نجوب هنا وهناك، حاملين الحب أو حالة الحب الجاهز في بالنا، الذي لا نلبث أن نطرحه على أقرب شيء ملائم لنا.

إن الجانب الأهم والأكثر حيرة في نظرية (بروست) هو الجانب المتعلق بالذاكرة. إذ توجد عند كل واحد منا بحيرة بلا قرار فيها أشياء جمة مما كنا قد نسيناها منذ أمد بعيد. لكن من الممكن لعطر يهفُّ صدفة أو مجموعة أصوات أو أشياء أو كلمة عابرة أن تستفز تلك التجارب المنسية بشكل يجعل التجربة المستثارة أكثر إشراقاً وحيوية من الأصل ذاته. إن هذه الذاكرة اللاإرادية كالحب الجاهز تسكن العقل. وهي تعيننا على الإمتلاك - والامتلاك الأكمل - لحيواتنا. وعند (بروست) تظهر بعض الذكريات معافاة بكل ما لطاقة الرؤية المفرطة من دقة. لكن، لكيما نتذكر ولكيما نتعاطف مع الذكريات في الرواية، يجب أن نكون يقظين وفي إطار عقلي مناسب. وبأتجاه هذه الغاية يكتب (بروست) نثره بلا كلل: فالجمل معقدة وطويلة والتصور متراكم وفي الغالب مربك. وغالباً ما يصير الحاضر ماضياً فجأة. ويحصل هذا التحول دون إيقاع الفوضى بحالتنا المزاجية أو بالإيقاعية النثرية.

وتُحكى هذه الرواية على لسان الشخص الأول، أي (مارسيل)، الذي هو الشخصية الرئيسة والذي يُشبه (بروست) شبهاً كبيراً. فـ(مارسيل) يسترجع عمره كله مرة ثانية فيرى كل شيء مضاعفاً. فهناك أولاً (مارسيل) القائل (إنني أفعل هذا) وهناك ثانياً (مارسيل) الأكبر عمراً والقائل (إنني أتذكر كيف كان الأمر). وإن كل حالة من حالات الأفضاء تثري وتزيد الأخرى معرفة. وبعد هذا كله، تأتي الذروة في الجزء الختامي، حينما يدرك (مارسيل) حافزه الباطني، أي حافز الكاتب. فقد جارى نفسه، كما حصل، إذ من الجلي أن (مارسيل) المتوسط العمر هو من يكتب الكتاب. وهو يظهر الإدراك الوئيد لسبيله المختار وكيف تسنى له أن يكتب الكتاب الذي كنا قد قرأناه الآن.

مع ذلك، فهو لا يعتصر اللحظة بلغة رمزية غير مدركة. وهو محلل ذو نفس

طويل وشديد الحساسية، كما أنه حلمي مرهف الملاحظة ، لكنه يكتب بكلمات نعرفها وهو يتحاشى التشوش الكامل. ومن الخطل، كما أشارت لذلك (باميلا هانسفورد جونس Pamela Hansford Johnson) في جريدة (نيو ستيتمن New statman في ٩ آب ١٩٥٨) الجمع بينه وبين (جويس) و (فرجينيا وولف) من غير تمييز. فهي تقول: (إن تجارب - بروست - المهمة ليست لفظية قط ولا حتى جمالية، في المعنى الضيق للجمالية. إنها تجارب إنسانية ميتافزيقية. إن تجربة - بروست - الفنية الحقيقية الوحيدة هي في استخدامه الواسع للإستطراد: وتحت قشرة البحث عن الزمن الضائع - يوجد بناء صلب تقليدي كبناء (الحرب والسلم). وكان يجب أن يكون كذلك، لأنه كان يكتب عن الإنسان في المجتمع وليس عن إنسان متقوقع ببساطة في ذاته، هذا صحيح، وعدا أن (برليسيز) أيضاً لها (بناء صلب تقليدي)، غير أن بناء (بروست) في حقيقته لَعِبٌ (Jeu) بالذاتية. والمهم في (بروست) أنه يشرح على الدوام وأنه يربط معانيه سوية بسلك فولاذي طويل. وعند محاولتنا قراءته أحياناً نشعر كأننا نحاول فك أجزاء مقاوم كهربائي متغير، غير أننا نعلم بالتأكيد أن المقصود بهذا المقاوم المتغير هو قيامه بعمل خاص في الكلمات التي توجد مسبقاً. فـ(بروست) دائم الشرح ودقيق، إن قرأناه بانتباه، وإذا تجنبنا وسمه بما يوسم به (جويس) و (فرجينيا وولف)، فلا بد أنه يعود بنا إلى (بلزاك). فهو (بما عُرف عنه من تقليد وتمجيد لـ - بلزاك -) قدالتهم الناس كما تُلتهم الحلوى المحرمة. وكان متخصصاً بالعواطف المتعلقة باحترام الذات. وفي حين أن إنسانية (بلزاك) الزائفة سرعان ما تستهلك ذاتها وتزول، نجد أن إنسانية (بروست) تمتص الأشياء المتسمة بالواقعية. وعلى مدى حقبة من الزمن ، اقتفى كلاهما أثر اعمال المعمار Travaux D'architecte فـ (بلزاك) يكرر شخصياته ، أما (بروست) فيقدم انطباعات مختلفة عن الشيء ذاته - فما قدّمه (بلزاك) عن عصر البعث وملكية تموز ، قد قدمه (بروست) عن المرحلة الأولى للجمهورية الثالثة . وكلاهما روائيان إجتماعيان تاريخيان وليس باستطاعتهما الإنغماس في التجديدات اللغوية ولا الإدعاء بأن النثر غير ايضاحي .

تعتمد رواية (البحث عن الزمن الضائع) في جاذبيتها على الإطالات Longueurs وعلى غرس الحادثة أو الإثارة بالأذهان تدريجياً في وقت تتبدى فيه شكلية الرواية في نقل الذاكرة. وان قارئاً متنبهاً يستطيع أن يتذوق لعبة السلم والحرب الذهنية دون ان يضيع. وعلى الدوام سيجد القارىء نفسه يلتجأ إلى بناء الجُمل. فـ (بروست) يعكس ارتباطات خاصة، وهو يترك لنباهة القارىء الإستنتاج المنطقي من الكلمات (التي تقلقه) أمثال:

(مضاد obverse) و (معكوس inverse) و (عكسي reverse) و (مخالف converse) . وبما ان بداخله شخصاً حالماً ، فالتحرر من الوهم هو واقعه الوحيد . مع ذلك فهو يسعى دائماً من أجل ايجاد التكامل بين التحرر من الوهم والحلم لكي يمتلك عالمه امتلاكاً كاملاً . ومع ولعه بالمطالعة ومع كونه ذاتياً ، فالباعث على العجب في اعماله ، انه مارس تجربة ضئيلة في ميدان البناء الجملي ووجّه نظرة ثابتة نحو عالم الاشياء . وهو يطيل تمحيص الشعور ، لكنه يستخلص منه دائماً الحيوية الضرورية والدقة الشعورية ، دون ان يمططه لدرجة يتناسب فيها هذا التمطيط مع اللاعلاقية (اي عدم وثوق الصلة بالموضوع) . وربما يبدو ان من الغرابة بمكان ان نثني على حرص (بروست) على العلاقية (اي وثوق الصلة بالموضوع) ، لأن هذا هو ما يمارسه . ويظهر انه يعرف بالضبط مقدار ما يحتاجه شعور ما من الانتباه . فبوسعه ان يكون رشيقاً كما في المقطع الثاني :

(وهكذا ، عندما انتهى عازف البيانو ، اجتاز (سوان Swann ـ الغرفة وشكره بمرح ادخل البهجة على قلب السيدة ـ فيردران Verdurin ـ) كما ان بوسعه أن يرخي العنان لنفسه لكي يعي بدقة ظاهرة ذات مفعول على جماعة ، ويكبحه لاستجابات الشخصيات المختلفة ازاء هذه الظاهرة ، يكون قد اعدَّ القارىء للعمل . وبهذه الوسيلة يكون القارىء منشغلاً تمام الانشغال من ان يجهد نفسه في الكشف عن الكتابة التي لا طائل تحتها ، كما في المقطع التالي :

(لكن في هذه الليلة ، في بيت السيدة ـ فيردران ـ ما كاد ان يبدأ عازف البيانو

الصغير عزفه حتى احس ـ سوان ـ بغتة ، بعد استمرار النغمة الموسيقية العالية من خلال فاصلتين موسيقيتين ، بدنوها وانسلالها من تحت ذلك الرنين ، ذلك الرنين الذي استطال واتسع امتداداً فوقها ، مثل ستارة من صوت ، ليغطي على سر مولدها . . . . لقد ميزها : غامضة ، هامسة ، واضحة . . . انها النغمة الاثيرية العاطرة التي قد احب ، انها ذات النغمة بغرابة . . . وفيها سحر شخصي كثير ، ما من شيء أبداً يعدله ، بحيث ان سوان ـ شعر وكأنه قابل في صالون صديق امرأة كان قد رآها واعجب بها مرة في الشارع ثم يأس من رؤيتها مرة ثانية . وفي الأخير تراجعت النغمة وتوارت : لماحة ، هادية ، متقنة ، في تيارات عطرها الجوّابة تاركة على ملامح ـ سوان ـ انعكاس بسمتها . ولكن الآن ، مؤخراً ، استطاع ان يسأل عن إسم شقرائه المجهولة (الذي قيل له بأنه الحركة المعتدلة البطء لسوناتا ـ فانتيه Vinteuil ـ) . واذ عرفها معرفة سليمة ، فسوف يستطيع امتلاكها بنفسه ثانية في البيت ، كلما شاء ذلك . وسوف يستطيع ان يدرس لغتها ويحظى بسرها)[1] .

وبما ان الانتباه مركز على (سوان) ، يجب ان نستنتج بأنفسنا ماذا كان شعور بقية المجموعة ازاء الموسيقى . فبروست يقول ماذا تشبه الموسيقى عامة ، ومع انه يركز على (سوان) ، في هذه الناحية ، فهو يقدم وصفاً ذا خصوصية مشابهة قليلاً لوصف (اي . ام . فورستر) في رواية (هواردز اند Howards End) بسمفونية بيتهوفن الخامسة . علاوة على ذلك ، ان صورة المرأة في الشارع اعاقت صورة رقة الحساسية بأن تصير صورة فائقة الروعة .

هناك طريقة أخرى للتأمل في هذه القطعة . فبروست يتطرف بالالتزام بوثاقة الصلة بالموضوع . واذا لم نحاول ان نستخلص كيف تستجيب الشخصيات الاخرى ، فربما نلاحظ ونجد اشياء مزعجة معينة مكررة . وهل اننا نستنتج ان بروست يشرح لنا فقط عادات سوان الذهنية الرتيبة ؟ ومن هو المستمتع الجذل : سوان ام بروست ؟ ان بعض التكرارات تضيف تميزاً بارعاً او ظلاً جديداً ، لكن

1 - Du Côté de chez Swann, Gallimard (Paris, 1919), PP. (285- 6

معظمها يثلم ويضبب التأثير . وكأن مادة الموضوع (ولو انها مادة وثيقة الصلة) قد صنعت تقريباً لكي تملأ نماذج جُمليّة متقنة . ان جمهور لعبة الهوكي الثلجية يقذفون بالنفاية احياناً فوق الثلج لأطالة امد اللعبة ، كذلك يبدو بروست متردداً في السماح للاشياء بالتقدم الى امام : مثل سوان تماماً .

لكن ليست هذه هي الطريقة المثلى في اظهار كيفية شعور (سوان) . فنثر بروست يجدر به ان يتوانى حين يتوانى سوان . وهذا مثال على مغالطة المحاكاة . فبروست يفسح المجال للشخصية بأن تقرر طبيعة النثر ، وهذا في الحقيقة تنازل منه عن دوره كصانع لها . فسوان لم يكتب تلك السطور ، لكن يظهر ان بروست يترك له زمام السيطرة : فما يُكتسب بالاستقاء الواضح من المصدر الاول يضيع في الخاتمة في الاسهابات المعزوة الى بروست . ويكون بروست راوياً كمارسيل نفسه ، ليس بمقدوره ان يتجاهل مسؤولياته المهنية او المعايير الجمالية التي سبق له ان ارساها . ان من يكتب بمحاكاة تامة كمن يقول ان الجاذبية ثقل وان التركيب الكيمياوي للماء رطوبة . فالكتابة ترميز ورموزها الالفاظ . لكن حتى عندما يحاول الكاتب ايصال غرابة لفظية لاحدى شخصياته لفظياً ، يجب ان يعرف بيقين بأنه هو ، اي المبتدع ، على بيّنة : بأن النثر المكتوب يوجد هناك على الصفحة ، وعليه ليس بأستطاعته ان يمارس خديعة الاختباء . ومهما اختار من اسلوب لايصال الغرابات اللفظية (او غيرها) ، فسوف يُنسب هذا الاسلوب اليه . وبالقدر ذاته الذي يكون فيه ترجمة لشخصية ما ، فهو ايضاً رمز لحضور المؤلف . والمؤلف موجود هناك ، ومن شأنه وحده ان يوضح غرضه المضبوط وكذلك حدود الوسائل التي يستخدمها . فأنا لا احسب ان بروست ، بكل ما أوتي من تقدير وجداني للحقيقة ، قد عرف دوماً الحد الذي يسيء الى تمثيله اياها في مجال مطاردتها . وبالضرورة ، ان الحقيقة المعبر عنها فنياً هي حقيقة مخترعة : فليس هناك من سوان حقيقي لنمحصه ، ودائماً ما ينخدع بروست الفعلي بالموقع الذي يقف عليه سوان . فسوان خيالي وبروست حقيقي ، وبروست ينسى احياناً كلتا الحقيقتين ، تاركاً لرغبته في المحاكاة ان تسود على ذهنيته التحليلية .

فالمسألة وما فيها انها نظرية ، غير انها نظرية لا يسع الروائي ان يعمل دون الأخذ بها . لأنها هي نظرة الحقيقة عن الفن وليست نظرية الامكانات غير المجربة لهذا النشاط . وعندما تنتصر اللذة الشخصية ، كما يحصل غالباً عند بروست ، يلاقي فن التوصيل غبناً كبيراً . والأسوأ ان بروست يجد لذة ذاتية حادة بدفع محاكاته الى ما وراء حدودها المألوفة ، فتؤدي مثل هذه المحاكاة الى شيئين : اولهما انها تتحدى الطبيعة الناقصة لفن المحاكاة برمته وثانيهما انها تحرم القارىء من الاسلوب المرشد الذي ألف . فليس هيّناً ان يقبل القارىء بواقعية مطلقة دون ارشاد واضح من المبتدع نفسه . فالكلمات تشير الى مدركات ، لكننا لا نملك كلمة زرقاء لتشير الى طائر ازرق . وحتى تلك الاساليب التي تُستخدم فيها الكلمات الصوتية غير مضبوطة ، لأنها تعتمد في اكمال صورها على خيالاتنا الطوعية . فالتشويه اذن ، امر لا مفر منه . والطريقة القمينة في اكتشاف ما المقصود بأطلاق الرصاص لا تكون عن طريق قراءة في كتاب ، وانما تكون بأطلاق الرصاص فعلاً . فمن الممكن لكتاب ان يقدم لنا اشارات وايماءات ، لكنه لطبيعته الخاصة ، لا يسعه تقديم أكثر من ذلك . وبناء عليه ، فالواقع ان من الممكن قبول اسلوب التيار اذا لم يقدم في اطار الواقعية واذا حافظ على كونه اسلوباً تلقائياً في الاشارة . لقد طرح (اوغست بيللي Auguste Bailly) ذلك طرحاً جيداً كما يلي :

(... ولو ان الطريقة التحليلية يمكن ان تقدم عرضاً جزئياً مزيفاً اومصطنعاً لتيار الوعي ، فأن الحوار الفردي الصامت مصطنع تماماً كما هو مزيف وان الحاجة في تسجيل انسياب الوعي بواسطة الكلمات والعبارات تضطر الكاتب لرسم هذا الانساب على شكل خط افقي مستمر شبيه بالخط اللحني . لكن حتى الفحص العرضي لوعينا الداخلي يظهر لنا ان هذا العرض زائف اساساً)[1] .

أجل .. انه زائف اساساً لكنه مثير للذكريات والعواطف على اية حال . فبروست كله اثارة للذكريات والعواطف لكنها اثارة هائلة مندفعة نحو المركز .

---

١ - مقتبس من (هربرت ريد Herbert Read) ، اسلوب النثر الانكليزي (١٩٥٢) ص ١٥٦ .

قمارسيل يوحّد الاشياء سوية كما يوحّدها البناء الجملي . ويصح الشيء نفسه على عالم (دورثي رجاردسن Dorothy Richardson ۱۸۸۲ ـ ۱۹٥۷) ولو انه اقل تنويعاً ورفاها . فـ (مريام هندرسون Miriam Henderson) لا تمثّل تماماً حساسية ساكنة زاخرة بالفوارق الدقيقة والامور المتطرفة : انها تتطور ، وان كان لدينا الصبر على انعام النظر ، فمن الممكن ان تُرى وهي تفعل ذلك . ان (مريام) (النيولاندزيه Newlands) انضج وافصح من (مريام) (الهانوفرية Hanover) : ففي(السقوف الحادة Pointed Roofs) تكون خائفة من الرجال بخفر ، لكنها في (قرص العسل Honey Comb)لا تستحسنهم لاسباب اشد وضوحاً وتحليلاً. اما اذا قرأنا(النفق والفترة الزمنية The Tunnel and Interim) فبوسعنا ان نراها وهي تتعلم تدريجاً تجنب التفسيرات الشاملة للعالم . كذلك تكتشف مقدار المعنى العزيز الذي نستطيع اكتسابه من حل المعميات ومقدار الرضى الذي ننال من توصلنا الى نتيجة عادية . ثم تختتم مريام نفسها رحلة العمر الطويلة كصاحبية[1] مبتدئة .

ان رواية (رحلة طويلة Pilgrimage) كرواية (كلاريسا Clarissa) لرجاردسن الآخر ، تتخذ عقلاً مجرباً متنامياً كموضوع لها . ففي مقدمة طبعة ۱۹۳۸ تقتبس دوروثي رجاردسن عن (غوته Goethe) فيما يتعلق بـ (العمليات الفكرية للشخصية الرئيسية) : فهي تستكشف نواميس تتناسب مع مشكالها[2] الكبير . لكنها لا تستمر على استفزاز (صمويل رجاردسن Samuel Richardson) الذي استشهد به غوتة . وان ما تفتش عنه انما هو ناموس في ميدان النظرية وليس في ميدان التطبيق : ومع دفاعها عن عالم الحدس والدفق الانثويين ، فأنها ، تبريراً لهذا الدفاع ، تشن حملة على عالم الذكر ذي الصيغ الموصوفة .

من الممكن التعرف على الاحداث التي يعرضها عقل (مريام) بشكل تعوزه

---

١ ـ الصاحبي : Quaker : واحد من الاصحاب او المهتزين وهم يشكلون جماعة دينية تكره الحرب ، واجتماعاتهم تتميز عادة بفترات صمت طويلة . (المترجم) .

٢ ـ المشكال : Kaleidoscope : اداة تحتوي على قطع متحركة من الزجاج الملّون ما ان تتغير اوضاعها حتى تعكس مجموعة لا نهاية لها من الاشكال الهندسية المختلفة الالوان . (المترجم) .

الامانة . فهي تدّرس في مدرسة بنات المانية وتنتقل بعدها الى مدرسة اخرى (وردزورث هاوس) في لندن . بعد ذلك تصير مربية عند عائلة (كوريز Corries) ثم ما تلبث ان تتركهم ليتسنى لها حضور احتضار امها وغبَّ ذلك ترجع الى لندن فتشتغل مع جماعة من اطباء اسنان شارع (ومبل Wimpole) ، موسعّة تدريجاً حلقة اصدقائها ومعارفها ، ومشتغلة على نطاق ضيق بالقضايا الاشتراكية ، ثم تقع في شراك الحب ، لكنها ترفض الزواج . وتبدأ مريام بكتابة حقل مراجعات الكتب وتصبح خليلة لكاتب بارز ؛ لكنها تصاب بنكسة عصبية فترحل بعيداً بغية الاستشفاء . فيؤدي بها الاستشفاء الى اعتناق عقيدة الصاحبية (الكويكر Quaker) . ان هذه القصة تحكي عن تنامي نفس تنامياً واضحاً جداً ملخص بصراحة شديدة : وهي تبدو رتيبة . اعتيادية . وبالنسبة لـ (دوروثي رجاردسن) كانت الحبكة الروائية ذات اهمية قليلة جداً . فالمهم عندها هو تطور مريام العاطفي والذهني . ولهذا السبب نستطيع ان ندرك لماذا ضجر القراء من مريام : لقد ظهرت (السقوف الحادة) في عام ١٩١٥ واستمرت مسلسلاتها تترى لغاية ١٩٣٨ ، مغطية حياة مريام من السابعة عشرة حتى الثلاثين تقريباً . لقد عاش القراء حياة مريام بوتيرة ابطأ من حياة مريام نفسها ، وكانوا يعيشونها بنوبات متشنجة فارغة . ولا عجب ان محضّها اخرون اهتمامهم ، فأولئك قد ارادوا اطاراً ، اساساً ما للاختيار ، ودليلاً ما للمعنى .

في النهاية نالوا شيئاً من هذا . وقبل ظهور الجزء الاخير منها علق (جون كاوبر بويز JohnCowperPowys) بأن الرواية (نمط من البحث عن الكأس المقدسة . . عن الشيء القدسي في الحياة التأملية الغامرة البهجة . وليس عن شيء اقل من الرؤية المبهجة . ليس هذا وحسب ، فالبطلة تبحث عن ذلك وكما يكشف البحث عن ذاته ، بأسلوب رائع مشع من خلال دفق وتدفق المد الكلي للظواهر[1] . قبل ذلك ببضع سنين حدد (كونستانس رورك Constance Rourke) اسلوب الرواية بأنه لا هدفية قصدية : (وهي اكثر ما تكون تمركزاً سردياً ضمن وجهة نظر مفردة ، واكثر ما تكون ايجابية من

---

1. The Adelphi, II (1924), P. 5(4.

الروايات التي يعالجها جيمز . فمادتها منقولة من الحياة ذاتها مع جميع ما فيها من فوضى محتومة شكلاً ، لكنها خالية من التنظيم الخلاق الذي يسعى اليه جيمز[١] .

ومهما كان الامر ، لم تؤمن حدة الذهن هذه جمهوراً عريضاً لمريام . ومما تردد ازاءه معظم القراء هو تمثيلها القاسي لمبدئها الاخلاقي بأن (التحديـد المُرْضِي الوحيد لوعي الانسـان هو حياته . وهذا التحديد ، بالأخذ به سطحياً ، يعرض بالتأكيد نوعاً من خط التيار . لكن التداعي يستقر صامتاً اكثر من صمت شجرة)[٢] . فهي تؤكد على الثبات والوعي الاولي وهكذا تلقي بالحبل الى امام فتتلقفه (كوليت Colette) و (ناتالي ساروت Nathalie Sarraute) . انها تقول بأن طاقة وسحر الادب تكمن في قدرته على (اثارة وتركيز وعي القارىء التأملي)[٣] . وفي مقدمة روايتها طبعة ١٩٣٨ اختارت بلزاك وارنولد بينت (كواقعيين بالسليقة ومن غير تقصد) . وتسترسل قائلة : (انهما يعتقدان بنفسيهما بأنهما قاما باستبدال ما في مراصد كتاب الرومانطيقية من عدسات ملوّنة جداً ومشوهة ، حسب حكمهما عليها ، واحلاّ محلها مرايا من الزجاج البسيط) .

في الحقيقة ، ان الواقعية شيء ذاتي والشخصية Character استجابة . لقد ابتدأت روايتها الطويلة معتبرة اياها (مرادفاً انثوياً) (للواقعية الذكرية السائدة) عازمة على تصوير طاقة ومجال (الاحتمال) وهو الشيء ذاته الذي كان على الرواية المألوفة ان تتجاهله لصالح الحبكة والتركيب الجملي والترابط المنطقي . وبجلاء احسّت احساساً حاداً بالفجوة ما بين الفعالية القصدية ، وهو ما عليه الحال عند كتابة رواية ، وما بين اللاهدفية الاعتباطية للحياة البشرية .

مع ذلك فأن خطأها واضح . ومع انها تعارض (التفريق الكبير بين واقعية الحياة كشيء مجرّب وبين الجبرية المثيرة ، التي على الرغم من حريتها النسبية المحددة زمنياً ، فهي تشترك مع الرواية المألوفة والمسرح[٤] ، فهي ما تزال تتصور واقعية كاملة . وهي لا

1- The New Republic, XX (November 1919), Part II, P. 14.

2- Authors Today and Yesterday, ed. Stanley J. Kunitz (New York, 1933), P. 562.

3- idem (المرجع نفسه)

2 Life and Letters, LVI (March 1948), P. 191.

تعترض على المحاكاة ، وانما تعترض على ذلك النوع منها مما لا علاقة له بها . وبعد ان تضع نصب عينها وهمَ واقعية سامية منتظمة ومركبّة بأحكام ـ بحيث لا يمكن تجزئتها الى مقتطفات مناسبة ـ تقترح حقيقة مطلقة خاصة بهـا ففي كتاب (الحياة والرسائل اليوم ـ تموز ١٩٣٩ ـ) توضح الاختلاف بين الواقعية الاعتيادية والواقعية الجديدة ، حيث ان الاخيرة سلسة ، قائلة :

(حالما يفتح القارىء صفحات الرواية ، في اي موقع كان ، يستغرق في التفكير . فالزمان والمكان ، وهوية الشخصيات ، في حال ظهورها ، اشياء لا مادية نسبياً . ربما هناك شيء مفقود . ولربما تفشل الاحداث في ترك تأثيراتها الكاملة من خلال جهل ماقوع قبلها . فيجد القارىء نفسه ضمن وسط فيه الجملة الدقيقة ، مثل شطر الشعر ، مهمة في اي موقع ترد[1]) .

وهذه حاسة ذوقية حياتية ، ومع ان الاشارة عن الشعر صميمة فيما يتعلق بـ (الارض الخراب The Waste Land) ، و (الأناشيد The Cantos) و (انابيز Anabase) للقديس (جون بيرز John Perse) ، لكنها ليست كذلك ابداً ، على سبيل المثال ، بما يتعلق بـ (الرباعيات الاربع Four Quartets) و (مرثيات دونو Duino Elegies) ، لـ (رلك Rilke) و (المقبرة البحرية Cimetière Marin) لـ (فاليري Valéry) . فالتصميم الجمالي يكون في منطق الخيال ، وفي الفن الذي ليست مهمته التعبير عن التشوش وحسب بل القيام بتمثيل دور هذا التشوش . وهذا الامر ابعد ما يكون حتى عن الصيغة الطموحة التي طرحها هنري جيمز في مقالته (فن الرواية ، ١٨٨٤) ، اذ قال :

(ان الرواية بتعريفها الواسع عبارة عن انطباع شخصي مباشر عن الحياة ، وهذا ، من البداية ، يشتمل على قيمتها ، هذه القيمة الكبيرة او الضئيلة ، حسب قوة الانطباعات) .

لقد ظهر ان الرواية الجديدة ، وهي رواية الاحساس الذاتي ، بمقدورها ان تكون اي

1- P. 47.

شيء ، والتقليد الشكلي ثانوي اساساً بالنسبة الى المباهاة بالاستجابة . ومن الغريب جداً ، ان دوروثي رجاردسن . احتجت بأن هنري جيمز وكونراد اظهرا (تعاطفات متعالية ، قانعة ، وراضية ذاتياً) او على الأقل ، هذا هو ما تقول به مريام . ثم تسترسل : (ان العذاب الذي تعاني منه الروايات هو فيما يُترك غير مطروق من الأشياء) . وهذا تقريباً كما لو ان مريام - رجاردسن تعرّف هوية العذاب بكونه شيئاً نظامياً . او انها تقصد بأن ما يعذّب هو استحالة الواقعية الكاملة . تقول مريام ، ان جيمز يخلق (غرفة مغلقة مدويّة اذ لا تنمو نبتة ولا ينسكب غموض من النجوم اللامتنهية) . ومن الواضح ، كان يجب على جيمز ان يغفل بعض الأشياء في الوقت الذي كان يفضل فيه هو نفسه عدم طرق بعض الأشياء . لكن عندما نقرأ هزء مريام (بالقس المسحور الساحر ذي المكانة العالية وصاحب الاراء القويمة تقريباً ،والساكن في موضع مسيّج مضاء بنور خافت ، توهم - اي الموقع - لغاية ١٩١٤ على انه الكون) ، فلا يسعنا الا ان نشعر بأن هذا الكلام كله عن الواقعية المطلقة لا يعدو كونه تلاعباً رقيقاً ماكراً آخر يقوم به مدّعون . إن موضع جيمز المسيج لم يكن مضاء بمثل هذا النور الخافت ، كما ان مريام لم تكن رحبة العقل كما ظنّت بنفسها .

ان العدد القليل من النقاد ممن يأخذون (جيرترود ستاين Gertrude Stein ١٨٧٤ - ١٩٤٦) كروائية مأخذ الجد ينصبون بلا اختلاف لنظرياتها انصاتاً بالغاً . ومن المستحسن ان تناقش ارتباطاتها واستعاراتها المتأثرة ببراعة وليم جيمز وتشويهات (سيزان) وان نلاحظ كيف انها صهرت طرائق مختبرات هارفارد النفسية بالاسلوب الطاغي للرسام الفرنسي . وحسب نظرياتها يقف اينشتاين مع (كلاريسا هارلو Clarissa Harlowe) على قدم المساواة . وما من شك ، انها تطورت من (لحظة الالهام الآنية) الى حالة طلسمية ، يبتهج بها الكاتب الاسلوبي . فتحليل لحظة واحدة الى محاولة وصف احداث متزامنة والتركيب قادها الى تركيز اشد على نوعية اللحظة لا على ارتباطها بالتجارب المتزامنة معها . ان رواية (الأزرار الرقيقة Tender Buttons ١٩١٥) تؤشر انتقالتها الواثقة الاولى من مجرد الوصف القائمي الى الاسهاب .

مع هذا ، فمن العسير علينا ألا نستنتج بأن الروائية كانت مضللة . فالكلمات

ليست ضربات فرشاة او نغمات : انها تمتلك دلالات ومضامين لا مهرب منها ، ويجب استخدامها حسب قواعد وضعية نحن على ألفة معها (غالباً بلا تفكير من جانبا) والتي نتوقع ان يُلتفت اليها . فالعين القارئة تستقبل الانكليزية من اليسار الى اليمين وتترقب الارشاد من علامات التنقيط وتستقر عند الوقفات وتستمر على مراقبة تلك الجمل التي يُنبأ ترتيب الكلمات القليلة الاولى فيها بما عليه التركيب العام . اننا نكره الانزلاق في تضاعيف فقرات كاملة ، لكن هذا بالضبط ما تجعلنا جيرترود ستاين ان نفعل .

فالقارىء يجب ان لا يتوصل الى تفاهم مع نظريتها بل مع ما يستتبع النظرية لقد كانت مصيبة في اقتراحها وهو ان كل شخص متحدث له ايقاعاته الخاصة به ، لكن ايقاعية اللغة المحكية تكون مختلفة عندما تحاكي على الورق ، وان سعة وسرعة انتباهنا في الحالة الاولى غيره في الحالة الثانية . ان مسائل من امثال الرتابة والفعل الدلالي بقوة العادة المحضة ، هي ما تجاهلته جيرترود ستاين في جميع تنظيراتها الارسطوية .

لكنها ، فوق ذلك ، كانت مسلوبة العقل بالاشياء المستحيلة وظنت نفسها عبقرية وليست ناقدة ذات نقداً مرضياً عقيماً كأخيها (ليو Leo) بل انها اينشتاين في ميدان الادب وذات نتاج وفير ناجح . لقد صرحت قائلة :

(لقد حطمت الجمل والايقاع والتناغمات الادبية المبالغ فيها وكل البقية الباقية من هذا الهراء . .) . وطبعاً ، انها قصدت ان مثل هذه الامور لم تجد لها مكاناً في نثرها الخاص ، وكان (تي . اس . اليوت) هو من فطن الى الطبيعة الحقيقية لتعابيرها : فهذه التعابير ، حسب ملاحظته ، (لها ارتباط بالسكسفونية ، والسكسفون آلة موسيقية) . فنثرها يفأفأ ويقول الاشياء من غير تفكير ، ويدأب على استعادة العبارات ذاتها مرة تلو مرة الى ان يتولد تأثير عام ضمن تحديدات اسلوب مصمم تصميماً غير مضبوط . ليس عندها عرضا ، ويالصق الاشياء المميزة لها لاتبدع دقة اعظم ، لنقل ، مما عرضته تلك القطعة في (صور في معرض Pictures at an Exhibition) لـ (موزوركسكي Moussorgsky) . وفي اشد حالات غموضها تنقصها حتى الايقاعات والانتقالات المصاغة صياغة سريعة والمتتابعة تتابعاً بسيطاً ، كما في حالة عازف طبلة الجاز .

لكنها ، على الاقل ، قدمت الريادة لـ(ارنست هيمنجوي) الذي توقف بتعقل عاجزاً عن فهم طريقتها المسدودة في استخدام (الانفرة anaphora : وهي طريقة تكرار اللفظة الواحدة في اوائل جملتين او بيتين متعاقبتين او اكثر وبخاصة لغرض بلاغي المترجم)، كما انها وسعّت فكرة (شيروود اندرسن Sherwood Anderson) عن الممكن وذلك بتوضيحها لموقع ابتداء المستحيل . فجيرترود ستاين تبدأ في الحقيقة ، حسب ميلنا في التفكير ، بلغة ابعد ما تكون عن الحوار اليومي . من الواجب لجرعها ، ففنها ذو طابع زمني متباطأ وذو مفعول متأخر ، وان تركيب جملتها لا يمكن ان يناقش الا في اطار التصميم العام . ويبدو ان ما تتضمنه نظريتها من مضمون هو ان (العاطفة) عند الكتاب يجب ان تسبق ما يدعيه العامة من سبب لها (اي للعاطفة) . فالتفاصيل عندها مثل (المرأة او الفكرة) مجرد احداث تبقى حيّة بفعل العاطفة الجارفة . ان من العسير التوفيق بين ما اسمته (باطنية الاشياء) واعجابها بها وبين تجاربها على الكلمة - الملصقة . فنحن نحصل على فكرة دقيقة زاهية عن العامل الباطني النفسي لـ(ميلانكثا Melanctha) ، الفتاة الزنجية في القصة الثالثة من (الحيوات الثلاث Three Lives ١٩٠٨) ، حيث تفلح جيرترود ستاين في ذلك دون اللجوء الى التلاعب اللفظي . في الحقيقة ، ان الاسلوب الذي يقدم (ميلانكثا) لنا له خواص مشتركة مع مقطوعات دوروثي رجاردسن اللاذعة . فحوار جيرترود ستاين مصاغ هنا صياغة رشيقة : فهناك تقطع ضمن الانسياب بينما نثر دوروثي رجاردسن (خاصة عند التجائها الى استخدام علامات الحذف) فيذّكر المرء بكتلة من البلور تتلألأ في فيض من اللمعان ، كما ان فيه حدة ضمن الانسياب.(ومن الجدير بالملاحظة ان - بابيت دويش Babette Deutsch في مجلة الامة The Nation ، عدد ١٠٥ ، ١٩١٨ ، ص ٦٥٦ ، جذب الانتباه الى التصويرية في اسلوب دوروثي رجاردسن) . وفي حين ان جيرترود ستاين تهمل الاسماء ، نجد دوروثي رجاردسن تهمل الافعال ، فالاولى تخلق الاعجاب بالحيوية . . الحيوية الذاتية الملزمة المطلقة الحرية للجميع ، اما الثانية فتصب اهتمامها الرئيسي على الاشياء الثابتة الساكنة . اذ لا شيء اثبت من وعي مريام ولا شيء اكثر سكوناً من اسم فستاين تنطلق بسرعة وتتحرك عجلاتها بسرعة غير انها لا تؤدي الى اي مكان ، اما رجاردسن فتلتزم

بالكوابح التي تعيق العقل من التدفق . ومن الغرابة بمكان ان (وليم كارلوس وليمز William Carlos Williams) نفسه الذي اصدر في باريس في ١٩٢٣ كتاباً بعنوان (الرواية الامريكية العظيمة The Great American Novel) والمكتوب على غرار الحوار الباطني في (يـوليـسيز) ، كان قد قام ، فيما بعد ، بكتابة قصيدة (باترسن Paterson) ، مع التصريح بأن الرواية اقل شأناً من القصيدة ، حيث ان الرواية لا تستطيع اقتحام (العري الضمني) . واذا كان لاحد أن قد عثر على العري والفراغ . فلا احد سوى جيرترود ستاين . واذا كان لاحد ان قد عرض الوعي البشري ، بكل ما فيه من عري ، اي العري اللفظي السابق المحوّل الى كلمات ، فلا احد سوى دوروثي رجاردسن . فمن الصعب ان ندرك كيف يمكن لقصيدة كقصيدة (باترسن) ان تفعل الكثير ، او كيف يمكن لعمل كـ (الرحلة الطويلة) او (السيرة الذاتية لأليس . بي ـ توكلاس The Autobiography of Alice B. Toklas ـ حيث المفروض ان تُرى جيرترود ستاين من خلال عيني الآنسة توكلاس) ان يحوّل الى قصيدة دون فقدان قدر ملحوظ من (عريها الضمني) . وما يقصده كارلوس وليمز في قوله حقاً هو ان من الصعب ان تتخذ اسلوب التيار وان لا تتحول روايتك الى قصيدة . وهو يعقلن ممارسته الخاصة . واذا ما كتبت الرواية بعناية فبوسعها ان تدخل على المضمون (عرياً ضمنياً) فيه اثارة ذهنية (زائدة على ما تنجزه) تلك القصائد الطموحة من أمثال (ارورا لي Aurora Leigh) و (الخاتم والكتاب The Ring and the Book) و (باتريس) نفسها بكل رمزية بطلها الذي صار بطلاً ـ مدينة .

وبالطبع ، يتضمن (العري الضمني) العقل في أدق حالات انتظامه : حيث لا منطق ولا تقسيمات واضحة ولا نظام ولا عناية ولا تراكيب جملية وربما لا معنى . وما نجده في الغالب يكون إنساناً عارياً روحياً يتلاعب بالنقائض المدنية تاركاً عقله يسرح ويمرح بحرية . وبهذه الطريقة تُطرح التجربة غالباً بوجهات نظر متعددة ، ومع أن هذا الطرح ناقص دائماً إلا أن الفكرة مبنية على أساس أن ما يفتقد عن طريق الدقة يمكن استعادة اكتسابه عن طريق التداخل أو التشابك . إنها طريقة ترقيعية بالغراء وليست طريقة المدقق : وفيها تصير جميع الأشياء متداخلة ا عتماد ونسـبية .

لقد أصبح بروست ، بنظريته النسبية ، السلف البارز لفرجينيا وولف

(١٨٨٢ - ١٩٤١) : حيث يرغب كلاهما أن ينظر إلى التجربة من جميع وجهات النظر الممكنة. ونتيجة ذلك هي فرض انطباعات الواحد المختلفة على الآخر، وتكون البراعة في القدرة على رؤيتها كلها في آن واحد. وإن البراعة في رؤية الكل كلاً واحداً تجعل تركيب بروست يرتبط بتركيب جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١). بيد أن جويس يمثّل باللغة أيضاً: ففي كتابته كلمة واحدة، كان قد ركّبها من كلمات ثلاث، يكون قد خلق علاقات جديدة. وان أنموذجاً أقل High-Falutin لجويس، بكيميائه اللفظية، قد برز في الولايات المتحدة تحت إسم 'Scrabbledegook'. وعلى سبيل المثال، اننا نفهم ما المقصود بـ (Philanthrobber سارق الخير البشري) وبالفعل (Teno-vate) (Teetotalitarianism ديكتاتورية الامتناع عن المسكرات) او ربما على مستوى اقل ؛ و (Mirth quake الفـرح الـزلـزالي) و (disasphy نصب المأساة) و (Silimousine). والجوهر هو نظرة جديدة، ونظرة مكثفة في زمن مضاعف السرعة. وفي الغالب تهدف (بوليسيز) إلى هذا الغرض عينه. وفي أدناه محاولة منه للإيحاء بعربة موق مسرعة ويداخلها تابوت طفل، حيث المفردات ذاتها مألوفة :

(عند منعطف روتندا - Rotunda - أقبلت خيول بيض مهرولة، بعصابات جبين من ريش أبيض. ومرق نعش صغير. على عجل للدفن. عربة مشيعين واحدة. غير متزوج. أسود للمتزوجين. مرقّط للعازبين. بُنّي لراهبة.

بحزن قال كننكهام: طفل.

وجه قزم: بنفسجي ومجعّد كما كان وجه (رودي) الصغير. جسم قزم، رخو كالمعجون، في صندوق تجاري مبطّن بالأبيض. جمعية الصداقة تدفع مصاريف الدفن. في كل أسبوع يُدفع بنس واحد لقاء رقعة مرج معشوشب. لنا. للضمير. للفقير. للطفل. شيء بلا معنى. غلطة الطبيعة).

لاحظ نفاد صبره بوسيلة التعبير المألوفة. أن جويس يريد أن يرينا كيف أن الأفكار نصف المصاغة تدخل وتغادر وعينا بسرعة متعذّرة تقريباً. وإن نظرتَ إلى الباطن فإنك تجد الكثير جداً مما ينبغي ملاحظته، ويجب اقتناص الإنطباع الخاطف تو

اللحظة، حتى ولو بطريقة غير مناسبة. فالعقل يواظب على السابق، وإذا توقفت لتحدّق، فسوف يفلت منك مقدار هائل.

إن بروست مطوال وجويس مُقل. وبروست يستكمل بناء صورة متماسكة وعلى مهل بآلاف الضربات، أما جويس فيدفع العبارات والكلمات المفاتيح بسرعة. إنه يقول لك: إملأ الفراغات بنفسك. لكنّ الإثنين، بروست وجويس، يريدان إظهار العلائقية الحيوية ما بين الأشياء. ولغة جويس في (يوليسيز) لغة بسيطة في العادة. وأن رغبته القوية في كتابة لغة الـ (Scrabbledegook) العالية تظهر بأكمل عنفوانها في رواية (فينجان ويك Finnegans Wake) فقط. مثال ذلك القطعة التالية:

(كانت آنذاك فتاة صغيرة، شابة، نحيفة، شاحبة، رقيقة، خجولة، رشيقة، تتجول قرب بحيرة تترقرق تحت ضوء القمر الفضي، أما هو فكان يمشي مجهداً مترنحاً، متجهاً خارج حدود ـ كوراماني Curraghman ـ ليفيد من فرصة متاحة لتحقيق مكاسب مبكرة، وكان صلب العود كأشجار السنديان (المخصبة بالخث: (والخث نسيج نباتي نصف متفحم يتكون بتحلل النباتات تحللاً جزئياً في الماء المترجم)، أما هي فقد اعتادت أن تُحدث حفيفاً بثوبها في ذلك الوقت عن كثب من قنوات (كلدير Kildare) الأسرة، وهي تتجه صوب القنوات المطرّزة حافاتها بأشجار الغابة ورشاش الماء ينوشها).

والإنطباع البارز الذي نحصل عليه هو التناقض: بين الضعفاء والمتأملين وبين الخائفين والإعتدائيين. بعد ذلك بقليل يستخدم جويس عبارة (give her the tigriseye)، أي يرنو إليها بعين دجلة أو نمر) والتي ربما تجعل أذهاننا موارّة بالأفكار عن: يرنو بعينه، (عين النمر Tiger's eye) أو (عين دجلة Tigris the river)، أي النمر اللدن وعين النمر المتوهجة بريقاً وقفزة النمر والهجوم المباغث بتأثير الجنس تماماً كما يقفز النمر أو كما يمتلىء دجلة وينساب. وعلى أية حال، فإن جويس يستخدم طريقة خاصة به في تداعي المعاني المختزل في محاولة منه، ولو غير ناجحة دائماً، للإيحاء بتداعيات جارية في ذهنه. ذلك هو طوفان التداعي... ويجب أن نستسلم أو أن

نرى ما الذي ينجرف إلى أذهاننا، عندما نقرأ لجويس المتشنج والمقتضب أو لبروست البطيء. وبقراءتنا لـ (يوليسيس) نجد أن اللغة تشكل مشكلة هيّنة، بيد أن ما يربكنا فيها غالباً هو الفراغات ما بين الأفكار: حيث أن جويس يعطينا قطبين ويتوقع منا أن نقدح شرارتنا الخاصة الواصلة ما بينهما.

إن رواية (يوليسيز) قصة يوم واحد، أي يوم ١٦ حزيران ١٩٠٤، وهي قصة حياة عدد من الناس في مدينة (دبلن). والشخصيات الرئيسة فيها هي (ليوبولد بلوم) وهو يهودي مُهدى، جبان ومتردد، فاسق وتلقائي. ورأيه في الحياة؛ بالقدر الذي يمتلك منها، أنها مادية. وربما هو إنسان ذو طاقة شهوانية (Homme moyen sensuel). وهو (أوديسيس Odysseus) العصري في رحلته اليومية منذ الصباح إلى منتصف الليل ومنه إلى عالم الأحلام. وأن زوجته (ماريون Marion) (نظيرة بنيلوب Penelope) دبلنية وهي صاحبة صوت ذي طبقة عالية. أما الشخصية الثالثة فهو (ستيفن ديدالوس Stephen Dedalus) ـ وهو أشبه ما يكون بـ (راسكولنكوف Raskolinkov) . في (الجريمة والعقاب) ـ وهو يحاول أن يدرس الحياة دراسة تجريدية . انه و (بلوم) يلتقيان في المكان أو الظرف المسمى ژ المدينة الليلية Night town) التي هي نسخة عن الجحيم أو عن (قصر سرسة Palce of Circe) .

ماذا يحدث اذاً بتلك الكلمات التي تعد ٢٠٠، ٤٠٠ كلمة؟ هنالك رحلة. . . أشبه ما تكون بتلك الرحلة في (الأوديسا Odyssiy) نفسها. . وهي رحلة في ليلة روحية. وهي تبدأ بالنهوض ثم تتبع النهوض الأعمال الرتيبة المملّة اليومية ومنها: الجنازة ومكتب الجريدة والمكتبة العامة والخمارة والمرحاض ومستشفى الأمومة والتجوال على ساحل البحر والمبغى ومشرب القهوة وهكذا إلى الفراش ـ كما اعتادت قصص الأطفال واعتاد (بيبز Pepys) أن يقول ـ. وتوجد فيها تطابقات عديدة مع (هومر Homer)، غير أننا نستطيع أن نأخذ أو أن نترك هذا البعد كما نشاء. إن (يوليسيز) رواية واقعية: وهي تمزج التشوش والمقدرة المعتدلة بذكاء، وإننا لمبتلون جميعاً بها في كل يوم. فـ (ستيفن)، العائد تواً من باريس، يسكن مع طالبين في برج

مطل على خليج دبلن. وهو يدرّس موضوع التاريخ في مدرسة أولاد. وفي الساعة الثامنة يخرج السيد بلوم لشراء قطعة كبد؛ إذ هو الذي يُعدّ الأفطار لزوجته إن زوجته غير مخلصه . وهي شهوانية. . . وهي مزيج جسدي من دماء إيرلندية وإسبانية ويهودية إن السيد بلوم يعرف أنها تستلم رسالة من حبيبها الحالي في بريدها الصباحي، لكنه لا يدلي بتعليق. بعد ذلك بساعتين يأخذ رسالة غرامية خاصة به من صديقة، لكنه، مع هذا، يتوقف عند صيدلية لكي يشتري مستحضر وجه تجميلي لزوجته. ثم يذهب إلى حمام تركي للإسترخاء. إن جويس يمتلك عيناً فاحصة لأحوال القدرين المثيرين للشفقة. لكن مظهر المادة يتغير عنده، لكون يتحول دائماً من الأسلوب الإنشادي إلى الأسلوب المسرحي، ومن هذين الأسلوبين إلى أسلوب النثر السردي المسترسل - أو المسترسل تقريباً -.

ويصح الشيء ذاته عن عالم فرجينيا وولف الأنموذجي النقاوة في رواية (الأمواج The Waves). وهذه هي أمواج التداعي، وقد رصدتها بدقة وبراعة عظيمتين، من بدايتها إلى غاية نشتتها. لقد ظهرت (الأمواج) في ١٩٣١ وهي تعكس تأثير جويس وبروست معاً. فهنالك ستة أصدقاء، وكلهم على مراحل مختلفة ما بين الميلاد والموت، وقد جعلوا يتناجون قبالة الغطاء الخلفي (للبحر) الذي هو (الزمن). وهم يتكلمون جميعاً بالشيء ذاته، بلغة مكثفة، رقيقة، منسابة تمحّ تماماً الفارق بين الشخصيات. والحقيقة، تُعد الرواية ترنيمة عن خصب وتنوع الوعي الإنساني. فالشمس هي الحياة وإنها تشرق على بحر الزمن؛ وعليه توجد تحولات متصلة وتأثيرات لا حصر لها من الوميض والوهم. وتسبق كل مقطوعة طويلة فيها قصيدة نثرية، كالآتي:

(تراكمت الأمواج على نفسها، محنية أقفيتها، شاقة طريقها في صخب. وإلى أعلى لفظت الصخور والحصى. واستدارت حول الأحجار بسرعة خاطفة. . فتقافز الرشاش الى أعلى، مبقّعاً جدران كهف كان من قبل يابساً، وتاركاً بركاً على اليابسة، فيها بعض السمكات المقذوفة على الشاطىء وهي تحرك زعانفها الذيلية. . بعد انحسار الموجة.

قال لويس، سبق لي أن وقعت إسمي عشرين مرة. أنا، ومرة ثانية أنا ومرة أخرى، أنا. وهناك يصحد اسمي صافياً راسخاً، غير ملتبس مثلي انا أيضاً. الصافي غير الملتبس. . . والشمس تشرق من سماء صافية. لكن الساعة الثانية عشرة لا تجلب مطراً ولا شعاع شمس. إنها الساعة التي تجلب لي فيها الآنسة جونسون رسائلي في طبق سلكي. أنا نصف مغرز بالآلة الكاتبة وبالهاتف. لقد ذوّبت حيواتي في حياة واحدة: مع الرسائل والبرقيات ونداءات هاتفية قصيرة لكنها دمثة إلى باريس وبرلين ونيويورك. .).

لقد وصلن إلى الواقعية وتجاوزناها. ففي هذا التناجي الذاتي المتكلف لكنه حقيقي، نرصد حساسية مرهفة تنقل التشوش الخصب للواقعيين إلى معتزلات وزوايا لم ينفض عنها غبارها، في العقل المتداعي، فما هو حقيقي يكون موجوداً بالتأكيد في هذه المواقع، لكنه يكون موجوداً في مواقع أخرى، أيضاً، وأن أياً منها لا يمثّل التجربة كلها. ويبرز الفرق بين الإثنين بأجلى صوره عندما نراقب جهود الروائي في التوفيق بين المحاكاة والرمزية. وكما أظهرت النقاشات حول تدفق، الوعي يجب تمثيل التجربة الإنسانية عن طريقي المحاكاة والرمزية. وأن أية واحدة منها بمفردها غير مناسبة إطلاقاً.

عندما نقرأ لجيمز في بداياته نستطيع أن نعرف ماذا سيأتي. ففي قصة (مقابلة An Encounter) في مجموعته (الدبلنيون Dubliners ١٩١٤) يستخدم أسلوباً يصور صبياً يدرك الأشياء إدراكاً ناقصاً لكنه يرصدها بإخلاص، بينما تطرح رواية (صورة الفنان في شبابه The Artist as a Young Man ١٩١٦) شكلاً أنضج للتدفق برمز لا يربكنا ولا يضجرنا. أما (يوليسيز)، المعرّفة بعائلة بلوم وستيفن تعريفاً لا هدفياً، قائمياً، فهي حوارات بطنية، لكن القصد من قرائتها ما يزال يجري بالطريقة التقليدية، حتى عند غياب العلامات التنقيطية. إن (يوليسيز) مكتظة بأساليب (وجهة ـ النظر)، ومن غير الصعب علينا أن نحس بحضور الفنان المشرف: فالمحاكاة الحازئة والأساليب المسرحية الغنائية ومقاطع التفنيد السقراطية والقصص

المتداخلة وحتى المنطق (الفوغي Fugal)[1]، كلها تذكرنا بأنه حاضر هنا. ومن الغريب أن (يوليسيس) لا تطرح تماماً ما قالت فرجينيا وولف بأنها قد طرحته: ففي طرحها غلظة أكثر مما فيها من (ومضات خاطفة للهب الداخلي العميق المومض برسائله عن طريق الدماغ). إن أمثال هذه المصطلحات دقيقة جداً وهي نابعة من عقل دقيق أيضاً. إن ما يطرحه جويس باستمرار وبغزارة مشلّة في (فينجان ويك) وما يطرحه كل من: (صمويل بيكيت Samuel Beckett) في (وخزات أكثر منها رفسات More Pricks than kicks ١٩٣٤ و مرفي Murphy ١٩٣٨ ومولوي Molloy ١٩٥١) و (فلان أو براين Flann o' Brien) في (طائران يسبحان At swim- two birds ١٩٣٩) بتأثر به، إنما هو شكل من الإبهام غير المصقول. إن عقول الشخصيات تقريباً مفعمة لدرجة لا تلاحظ فيها تلك (الومضة الخاطفة)، بينما تكون شخصيات فرجينيا وولف تواقة جداً لرؤية اللهب بحيث يفوتها الكثير جداً مما يدور حولها.

لكن يجب أن يقال هذا عن دورثي رجاردسن وجويس وفرجينيا وولف: فهم قد طوروا شكلاً معقداً محفزاً لاستثارة الذكريات والعواطف مأخوذاً من تعقد الحياة. وهم جميعاً قد حاكوا الحياة بما قدموه، والسؤال الصعب ليس الذي يقول: هل أن وسائلهم الخاصة ذات قدرة؟ بل هو: أليس بالإمكان تقديم وصف أفضل للحياة بطريقة أخرى تعمل في الوقت نفسه على تجنيب القارىء من الإرهاق الناشيء عن المسائل اللغوية (longuers) والمفردات غير المتكاملة والتحليل الذاتي الزائد عن اللزوم؟ ولوضع المسألة بصيغة أخرى: ولنفترض مقدماً وجود قارىء ذكي: أليس من المعقول جداً أن نقدم له رواية تناقش، لنقل، (السوليبيه solipsism: وهي النظرة للنفس بأنها العارفة الوحيدة أو انها الشيء الوحيد الموجود) بدلاً من رواية تضرب له المثال فقط على تلك الحالة؟ إن كثيراً من الجاذبية عند(جين أوستن) يكمن في تعليقاتها غير المباشرة على سلوك الشخصيات. فهي تفسر ولا تبالي أن يظن

---

١ ـ Fugue : ضرب من التأليف الموسيقي المتعدد الانغام وهو يعتمد على موضوع او اثنين او أكثر ، فيتم التعبير عن كل موضوع على حدة ، ثم تتداخلَ المواضيع على التوالي وتتصاعد على مراحل لتصل اوجها في النهاية . المترجم .

بها العناد في الرأي . ليس معنى هذا أن رچاردسن وجويس وولف لا يفسرون : كلا . إنهم يفعلون ذلك غير أن جلّ جهدهم منصب باتجاه إبداء تفسير العقل لذاته .

والنتيجة لذلك هي الموضوعية الضائعة : فهم يتعاملون مع الشخصيات الروائية وليس مع التقويم لها . وهم يعرضون الأشكال المتنوعة لذواتهم أكثر مما يستنبطون أنماطاً من السلوك ، وحتى الحوارات الفردية الشخصية لجويس وطريقة الشخصيات التكميلية (Complementary- characters) لفرجينيا وولف لا تقدر على إخفاء انغماسها الذاتي البالغ . فالتدفق هو التدفق ، مهما عُدّل بعناية ، وهو دالّ على أمرين : الجرأة والإنهماك الذاتي .

لقد سبق وأن لاحظنا بأن ما قالته فرجينيا وولف عن جويس ينطبق عليها جيداً . والحقيقة أن ما قالته ينسجم تمام الإنسجام مع تصريحها الذي طالما يُقتبس من كتابها (الرواية الحديثة) ، إذ تقول :

(ليست الحياة سلسلة من الأضواء الغريبة المصفوفة صفةً متسعاً ، بل أنها هالة منيرة وهي غطاء شبه شفاف محيط بنا منذ بداية الوعي وإلى غاية انتهائه . أوليس من مهمة الروائي إيصال هذا الروح المتنوع ، المجهول ، واللامحدود ، مهما عرض من زيغ أو تعقيد ، ممزوجاً بقليل من الأشياء الممكنة غريبة كانت أم خارجية؟) .

بالنسبة لجويس ، ليس الشيء الخارجي غريباً عنده ، بل لا شيء غريب لديه لقد كان محللاً عظيماً وكان أستاذاً كاملاً في الدفقة المركبة . ومن ناحية أخرى ، قد ارتأت فرجينيا وولف بأنه يجب على الرواية أن تعمم والا تحلل ، وفنها فيه مراوغة أكثر مما عليه فن جويس . ليس هذا وحسب ، فجماليتها تعتمد أساساً على العنصر الإجتماعي إذ تصف ضروب اللياقة بينما تُبعد ضروب الفظاظة . ولطالما تتفتت شخصياتها عند النقطة التي يبدأ فيها جويس بناءها . إن حلم اليقظة المتداعي الذي تبتدعه في قصة (العلامة على الجدار The Mark on the wall ١٩١٩) بارع تقنياً ، بارع مثل أي شيء آخر أنجزته ، لكن وصفها لتلك العلامة (حلزون) يفرق كثيراً مما لو

كان مقدراً لجويس أن يفعل. (إن رواية ـ الغيرة ـ لـ ـ آلان روب غرييه ـ) التي فيها البطل يتأمل باستمرار ثم لا يلبث أن يعاود التأمل في لطخة أم اربع وأربعين المهروسة. قريبة جداً من أسلوب وولف). إننا لو قارنا السيدة (رامزي) مع (مولي بلوم) مقارنة أولية، لوجدنا اختلافاً إجتماعياً. ففي الوقت الذي يهتم فيه جويس بخلق وعي (مولي) السيّال، تكون فرجينيا وولف مهتمة بتنقية شخصية السيدة (رامزي) المتخيلة من شيء ما. وحالما تكون فرجينيا وولف قد رسّخت أسلوب التيار، سرعان ما تكون قد حولته إلى شيء آخر، أقرب ما يكون إلى (وولف) نفسها لا إلى الشخصية ذاتها.

وتظهر لنا (السيدة دالوي Mrs Dalloway ١٩٢٠) مدى تأثير جويس عليها ، خاصة من ناحية الإتجاه إلى أساليب المالفة بين عقول عديدة . وإذا قدر للعقول أن تتوحد ، كما يبدو من تفكير فرجينيا وولف ، فهي تتوحد إذاً في حالة واحدة : أي عندما تكون لا عقلانية . فالتيار هو العنصر الداخلي الرفيع المألوف ، بينما التفكير هو العائق الداخلي . والتيار يربطنا بالأبدية ، أما التفكير فيربطنا بساعات زمانية فقط ، إن رواية (أورلاندو Orlando ١٩٢٨) من النوع (الفوغي Fugue) : وعمر أورلاندو فيها يتراوح بين ٣٦ و ٣٣٦ سنة ، هذا مع أن مفهوم (العمر) لا معنى له في التعابير الروحية ولا تعدو هذه الرواية كونها (كراسة دعاية ذات دليل) تعرض تاريخ عائلة (ساكفل Sackville) وانها (extravaganza : وهي أثر أدبي يتميز بالنزعة الهزلية وبالخروج عن المألوف من حيث البنية . المترجم) تدور حول حياة وسلالة (فتا ساكفل ويست Vita Sackuille — West) التي قد أهديت إليها هذه الكراسة . أهي رواية ؟ ومن هو أورلاندو ؟ لا نستطيع أن نقول . إننا نخرج من الكتاب بإحساس مماثل لإحساس (برنارد) في رواية (الأمواج) : فالهوية الشخصية وهمية وجميع الشخوص سواء حقاً . وسرعان ما نبدأ أن نتساءل ، ونحن عائمون على سطح التيار ، فيما إذا كنا بحاجة إلى نزع الكثير مما في ذواتنا . وما دمنا نعتبر روايات فرجينيا وولف المتميزة كمباريات في الغوص فإننا نفيد منها كثيراً : نفيد منها وعياً متزايداً وذكاء لماحاً داعياً إلى النظام وطرائق غير ممتعة من النوع

(البروكستري Procrustean)[1] مما لا يطيقها الناس .

لكن قراءتنا للسيدة وولف بأسلوبها البروستي (نسبة إلى بروست) الوثائقي ، مثل قراءة (شيللي) الذي يشابه (بوب) . فهي تسمح لأسلوب واحد يستحوذ عليها ، ومن المؤسف أن هذا الأسلوب قد فعل ذلك . ولا ريب أن كل وجهة نظر حياتية متميزة تستدعي استعمال بعض الأساليب دون البعض الآخر ، مع ذلك ، لا يسع المرء إلا أن يفكر بأن خير مجهودات فرجينيا وولف انصبت على العرض الذي كان بالإمكان أن يكسب كثيراً لو غايرته مع جوانب حياتية أخرى باسطة إياها بأسلوب المغايرة . فهي لم تؤلف قطعاً ، في كتاب واحد ، بين تفضيلها الغريزي للأمواج ، وبين الأسلوب الفورستري في روايتها (الرحلة إلى الخارج The voyage out ١٩١٥) أو أسلوب السايكولوجية العميقة (اللاامتداعية) في روايتها (ليل ونهار Day and night ١٩١٩) . بالنسبة لها ، كان المد والجزر دائماً شيئين دارجين .

- ٣ -

في الأخير يجب أن نعتبر التيار على أنه الشكل الأقل انضباطاً في الشعر الرومانطيقي . ونحن لا نستطيع مطالبته بشيء لأنه لا يمتلك سوى بطاقة بيضاء (Carte blanche) . ومهما يكن الشكل الذي نختار - بدءً من الوصف القائمي لـ (دوجاردان) غير المترابط إلى ثلاثية (تيتجان Tietjens) الضخمة (ذات القيمة الضئيلة لـ (فورد مادوكس فورد) - يجب أن نعترف ، عاجلاً أو آجلاً ، بأنه ليس الأسلوب الأول والوحيد المباح للقارىء الحساس . ويوجد زعم خطير يقول بأن التيار هو تيار الإحساس : فـ (سي . بي . سنو) ، على سبيل المثال ، يهاجم التيار بنعته إياها إحساساً . والحقيقة أن رواية الإحساس لا يمكن كتابتها بأسلوب واحد فقط ومن دون

---

١ - Procrustean : منسوب الى Procrustes و فراش ، وكان هذا لصاً اغريقياً خرافياً يمد ارجل ضحاياه او يقطعها لكي يجعل اطوالهم منسجمة مع فراشه ، اي انه ميال الى احداث التناسب او التجانس بوسائل عنيفة اعتباطية المترجم .

استثمار كامل لجميع جيل الرمز. إن روايات (إليزابيت باون Elizabeth Bowen) وقصص (كاثرين مانسفيلد Kathrine Mansfield) تؤشر الإنسجام ما بين الإحساس والتحليل الفطن وتذكرنا بأننا نصرف وقتاً أقل مع التيار، أقل مما توحيه لنا شخصية جويسيه أو وولفيه. فالتيار، كالفكرة المباشرة، متقطع: وأحياناً تتوافق الفكرة مع التيار. وعليه ليس إنصافاً (إذا سعينا أن نكون منصفين قطعاً) أن تطرح الحياة على شكل تيار كامل أو عقل كامل. ربما كان دوستوفسكي هو الوحيد الذي جعل التناسب صحيحاً، بينما انغمس لورنس وجيمز انغماساً كبيراً، أما بروست الذي ابتكر تبريراً ذكياً لحيلة روايته فقد قدم لنا من التيار أكثر مما نستطيع تقويمه أو استيعابه، حيث أن جمله تخلق بحيرات كثيرة جداً تتدفق إلى أمام بألسنة شبيهة بأسندة النير.

وبالتأكيد أن من غير الممكن العثور على الحل في الروايات التجريبية. ليس الآن. فالتجربة تهدف إلى غرض: ويجب ربط تشوفاتها بما هو موجود قبلها. والإحساس الواقع في فراغ إنما هو خداع، لأن الإحساس يرتبط بعالم الأشياء من: طقس وروماتزم وأسعار وتقنية وسياسة. وعليه، فذلك هو السبب في أن التجارب الدولية أمثال: (نايت وود Night Wood ١٩٣٦) لـ (دجنا بارنز Djun Barnes) و (تناول الشاي مع السيدة كودمان Tea with Mr Goodman ١٩٤٧) و (الحديقة صوب البحر The Garden to the Sea ١٩٥٤) و (السروال Pantloon ١٩٦١) لـ (فيليب توينبي Philip Toynbee)، تقوم بمحاولات أكثر مما يسعها أن تبلغه من غاية. فالتصحيح هو ما كتب مسبقاً، عن القانون الوحيد المحدد. وأي شيء تقدمه الرواية يكون جديداً بيد أنها توهن نفسها أن تجاوزت المدى كثيراً بولوجها مجال القصيدة، لأن القصيدة تعمم عن طريق التجريد، بينما تكون براعة الرواية الخاصة في قدرتها على التعميم عن طرائق الوصف. ويجب علينا مواجهة الحقيقة بوجود بون شاسع ما بين الحذلقة ومغطس المطبخ من ناحيتي مادة الموضوع والأسلوب اللذين يمكن أن يعالجا على أحسن وجه بنثر غير ذي تكثيف شديد. ولو كان العالم مكثفاً كالسونيتة (Sonnet: وهي قصيدة

تتألف من ١٤ بيتاً) المترجم ، فلربما نحتاج عندئذٍ إلى أمثال هذه القصائد فقط ، ولو كانت الحياة جامدة جمود القائمة ، فسوف نحتاج عندئذٍ إلى الوصيف القائمي فقط . لكن الحياة ، ليست هذا أو ذاك ، وبمحاولتنا تركيب أجزائها ، وتلك حقيقة ، يجب أن نكون عقلاء بخصوص أداتنا ، وبعبارة أخرى ، علينا الا نستعمل المدفع في قتال المواجهة القريبة أو السلاح الأبيض من مسافة ميل . وإذا أعطينا اهتماماً لمسألة الشمولية فينبغي علينا عدم التفريط بأي شيء سواء أكان أسلوباً أو طريقة أو وجهة نظر . أما إذا انقطعنا عن محاولة الشمولية ، فعندئذٍ نفسح المجال للإشباع الذاتي بالحلول محل الميل إلى السرد . والشاعر وحده وليس الروائي ، هو الشخص الذي اعلن دائماً عن حقه في إداءذلك . وتلك مسألة لا تخضع إلى أخلاقيات المهنة المحترفة : إنها ببساطة مسألة تحديد فكرة عن النوع الأدبي من أجل مساعدة القارىء في معرفة موقعه . لقد تطورت الرواية كما تطورت ملعقة الحساء ، وإن تكوين فكرة عن النوع الأدبي (رواية مثلاً) تُعد إحدى وسائل الإيصال ، مثلما ملعقة الحساء إحدى وسائل الإستهلاك . وليس بوسع المرء أن يكون مواعظياً بخصوص شكل الرواية ، لكن بوسعه أن يكون كذلك بخصوص نواميس استخدامها . ويقيناً أن السبيل المعقول هو أن لا نرمي جانباً العناصر النافعة ما دامت مرتبطة بثمار ، إن وجدت أمثال هذه الثمار ، التجارب كلها . وإذا فعلنا ذلك ، فلن يكون نقدنا آنذاك للرواية التجريبية ناشئاً عن أسباب غير بارعة .

-٣-

الرواية في تراجع

إن أسلوب التيار قد أُقحم إذاً على أن يكون واحداً من أكثر المفاهيم الجزئية والمعقولة عن الرواية كشكل فني. ومن الواجب أن تأخذ مناقشة التيار بنظر الإعتبار الشواذ: كالرواية الخالية من الحبكة، والرواية الخالية من البناء الواضح، والرواية الخالية من قصة، والشخصية التي لا تعدو كونها مسلسل لحظات، واللحظة التي تشغل صفحات وصفحات في وصف العالم الخارجي على أنه انعكاس عن العقل المدرك، والشخصيات المنغمسة بذواتها والضائعة في متاهات الإستبطان الباطني. وتلك المناقشة لا تقتصر على الأسلوب الجديد، بل أنها تدقيق لا بد منه في جوهر وتخوم الرواية. وكانت زبدة المناقشة هي أن الرواية اللامحددة تسع كل شيء وبذلك توظّف لها جميع الإمكانات السينمائية، ومع هذا، وحتى أن مفتتح المناقشة، يتضح اتفاقاً ومن غير تعمد، عنصر الإصطناع الضرورية للفن، ويظهر من أسلوب التيار إنما هو تحقيق مضلل لواقعية أعظم، وهو مضلل لأن الفن والواقعية الكاملة لا يتساوقان. وربما يبدو قولي (واقعية أعظم) متضمناً المعنى بأن المجددين في أسلوب التيار ما كانوا ليستهدفوا شيئاً مطلقاً بل قدراً معيناً منها. وعلى أية حال، فالواضح أن هؤلاء المجددين قد حسبوا أن الواقعية الكاملة ممكنة، حيث أن (الواقعية الأعظم) قد تؤدي إليها. لقد استغرق الأمر وقتاً طويلاً ـ منذ العشرينات إلى أواسط الخمسينات ـ قبل أن تتضاءل فاعلية السموم المتحررة من أسلوب التيار. والآن يعرف أفضل روائيي عصرنا ماهية أسلوب التيار، لذا يبدو أنهم يتعاطون به بقدر معين.

في عام ١٩١٤ إعترض هنري جيمز على إدمان أرنولد بينيت على تكديس البيانات مثلما اعترض النقاد المحدثون بالقدر ذاته على أساليب جمع الملفات التي يتّبعها (جون أوهارا John O' Hara). وببساطة أحيث اعتراضات جيمز في كتابه (ملاحظات على الروائيين Notes on Novelists) اعتراضات (فلوبير) ضد (طبيعية أو واقعية Naturalism) زولا: ولكونهما شديدا الحساسية ومحترفان واعيان ذاتياً في حقل الفن العالي، فقد رغبا للفن أن يكون منفصلاً عن العالم الدنيوي، لا من حيث مادة الموضوع وحسب، بل من حيث النهج التقليدي أيضاً. لقد عرف فلوبير بأن الواجب على الفن هو أن يصنع (شيئاً جديداً) من مادته، بغض النظر إلى أية درجة من الواقعية يبلغ، إذ لا شيء آخر في الدنيا يعدل في طبيعته ذلك (الشيء الجديد). وبعبارة أخرى، يكون الفن، حال خلقه، عملاً فريداً من نوعه: والظاهر أن (أرنولد بينيت) قد نسي طبيعة الأشياء التي ابتدعها. لا لأن (بينيت) عاجز من حيث الإحساس الجمالي، وهو أبعد ما يكون عن مثل هذا العجز، بل لأنه كان صنّاعاً مجداً. لكن يبدو كما لاحظ ذلك جيمز، أن (بينيت) قد فكر بأن مزيداً من الواقعية سوف يخفي اصطناعية الفن. ولسوء الطالع أن هذا المبدأ ذو حدين: فليس لأي قدر من الواقعية أن يُخفي فنيّة الفن وليس لأي مزيد من الفن أن يخفي النقص الأساسي في الواقعية.

ففي (السيد بينيت والسيدة براون Mr Bennett and Mrs Brown ١٩٢٤)، كانت فرجينيا وولف هي التي أشارت إلى أن وثائقية بينيت المبالغ بدقتها قد أدّت إلى افتقاد الكثير من الأشياء المهمة: كفاعلية الروح العنيفة واضطراب الشخصية العظيم. وبالمثل فقد وجدت العيب نفسه عند (جالزورثي Galsworthy)و (ويلز Wells). لم يكن هذا، لأنها كانت تروم موكباً من النفوس الحساسة، بل لأنها فكرت أن بمقدور الفن التفوق على ذاته عند التعبير عن ثمرات الكشف الروحي. كانت في نقاشها أميل ما تكون إلى الرواية الدوستوفسكية منها إلى نمطها الروائي الخاص في التأمل تأملاً إجتماعياً محدداً. ومع أن فرجينيا وولف قد أخفقت في إدراك ضيق رؤياها، إلا أنه لم يلاحظ غالباً بأنها قد كتبت بعقلية منفتحة عن الكتّاب الآخرين.

وهذه ليست هي المرة الأولى التي يكون فيها وعظ كاتب ما أفضل معنى مما تنطوي عليه تجربته.

وفي بعض الجوانب لا ينازعها منازع إطلاقاً: فقد استقرت على غصن طليق مزهر بالبراعة والإنطباعية والشذا والحيوية. وليس من عجب إن هي بالغت في موقفها، فالنقاد الآخرون كانوا يدافعون عن قيم قديمة يبدو أنها تسخر منها. ففي (العقل والرومانطيقية Reason and Romanticism ١٩٢٦) أكد (هربرت ريد Herbert Read) إن روايات كونراد وجويس وبروست قد عرضت (سيولة مرعبة) قائمة على الإنغماس الذاتي المزاجي دون أي اعتبار للقارىء. لقد كان هنري جيمز وحده على حق إذ أنه الوحيد الذي امتلك ناصية التيار. أما (وندهام لويس Wyndham Lewis) الذي قدّم نفسه عقلانياً واتباعياً، فقد هاجم (برجسون Bergson) وجويس في كتابه (الزمان والإنسان الغربي Time and Western Man ١٩٢٧) . وتساءل: ما الذي كان يجري لتيار العقل الرئيسي؟ ويبدو أن قدرة العقل على التنظيم لم تعد تستحق الإحترام: حيث أصبح حل الإهتمام منصباً على الوحولة والاطناب والحلم واللانسجام والبدائية والفوضى. ما الذي حصل كيما يطاح بالمنطق والنظام ومجموعة المصطلحات والوضوح والشفافية؟ لم لا توجد حدود واضحة جداً؟ وفوق ذلك كله، صبُّ جام غضبه على الإعجابِ (البرجسوني) بالفترة اللازمة: ففي كتاب (عيد الأبرياء المقدسين The Childermass ١٩٢٨) وصف جيرترود ستاين وجيمز جويس بالمتسكّعين في عالم مائع متقلب من ابتكارهما الخاص. وفي هذا الكتاب صارت السخرية عملاً خلاقاً بحيث يستطيع المرء أن يدرك وجهة نظره وأن يتذوق سخريته.

أما (آي. أي. رجاردس I. A. Richards) فقد طرح في كتابه (كوليرج في موضوع الخيال Coleridge on the Imagination ١٩٣٥) فكرة الشكل الناجم عن تقدم الحدث لا الشكل المفروض: ومع ذلك، لم يكن مقتنعاً بمجرد التدفق بخلاف ما كان قد فعل كوليرج. وعلى حد عبارات رجاردز (وعبارات كوليرج أيضاً) إن قصائد (دي. اج. لورنس) تستطيع إنارة السبيل للروائي. وفي النهاية طبعاً، يمكن

اعتبار الجزء الملحمي من (أرض خراب) اليوت على أنه شكل من أشكال الحوار الفردي عند (براونج Browning)، واعتبار (يوليسيز) بارعة بناءً براعة (الرباعيات الأربع Four Quartets). وبناءً على ما لاحظه رجاردرز، ليس مستحسناً أن نرفض تشجيع التجربة، بل المهم هو أن نوسّع أفق نمط الأدب الروائي دون تضبيب له.

ومن بين المتبارين الآخرين في بواكير هذا الجدل، نظم (ييتس Yeats) (من دونهم جميعاً) قصيدة (مصارعة الأمواج Fighting the waves ١٩٣٤) احتجاجاً منه على الفائض الروحي (المتكسر فوقنا وفي باطننا، مذيباً الحدود سواء أكانت خطوطاً أو ألواناً). كان المرء يتوقع أن يبدي (ييتس) مزيداً من التعاطف، وهو في الحقيقة قد احتج ضد نوع من الكتابة مغرر به تقريباً. هذا النوع الذي تنكر لمتطلبات الفن. في نظر (ييتس) كان جويس وفرجينيا وولف أوغاداً، أما (رجاردز) الناقد والكاتب الفلسفي، فقد حدّد القيمة الحقيقية لما يُسمى (التلاشي الذاتي في الإستبطان الداخلي) وأطرى التدفق الدقيق الذي يجعل الصور (تتنقل وتنساب وتندمج).

وفي عام ١٩١٨ حملت (جوليان بندا Julien Benda) العقلانية الشديدة العاطفية على إعجاب (برجسون)، منددة بهذا الإعجاب في مجلة (Belphégor) ناعتةً إياه بالبهرجة الأنثوية غير القمينة بأي رجل يزعم لنفسه عقلية رصينة. وبالصرامة عينها وبالإنسجام معاً حول هذه النقطة وصم (أف. آر. ليفز F. R. Leavis وسي. بي. سنو) التيار بكونه نهاية مسدودة، والإثنان ـ رغم إنسانيتهما وذكائهما ـ ميّالان إلى إخلاء السبيل للرواية بأن تكون مضجرة ما دامت ستكون مفهومة وأخلاقية في نهاية الأمر. ويبدو أنهما يساويان ما بين المتعة والعاطفية العقيمة. وهما يعرفان لأي غرض ترمي الرواية، ومع أن (ليفز) يمتلك حساسية أعظم إزاء الأسلوب، غير أن الإثنين يكرهان أن يريا للمزاج تأثيراً فعالاً على الأدب، خاصة عندما يتولد عن هذا المزاج نثر ذو خصوصية.

إن جل إعجابهما الشاغل متجه نحو الرواية ذات المعالجة الدنيوية، وأن قليلاً من إعجابهما متجه نحو الشيء المضبوط علمياً والمتسامي أخلاقياً. وبالتأكيد أن

الرواية التثقيفية (Bildungsrman) لا يمكن أن تكون أحسن أنواع الروايات: حيث أن فيض الحياة موضوع أعظم إثارة من مجموعة قواعد ومبادىء المجتمع. إن ما نبتغيه من الرواية هو الإحساس بالحياة وبالتعقد البشري، وأن إحساساً كهذا يهذبنا أكثر مما يفعل التنظير الأخلاقي الصريح. ويبدو أن هذه المسألة التي يسندها السير جارلز سنو في نقاشه. والغريب في الأمر، مثله مثل فرجينيا وولف، حيث يطرح تنظيرات مقنعة لكنه لا يطبقها تطبيقاً كاملاً بنفسه. والذي أعنيه بذلك هو أن سنو غالباً ما يكبت في رواياته ميلاً شعرياً إنشادياً واضحاً كما يتحاشى السخرية والإداء البارع العابر المتسم بالثقة بالنفس. ونحن، أما أن نتعاطف أو لا نتعاطف مع وجهة نظره الحياتية. فكون الحياة تعامل مقيت مثبّط للهمة بالوسع تجديده عن سبيل المعرفة الذاتية والتواضع، أمر مضبوط إلا في ناحية واحدة: وهذه الناحية هي التي يظل فيها سنو أسيراً لحقيقة قديمة الطراز، تلك التي ربما يُطلق عليها الإستجابة إلى الجمال، والصحيح أنها أكثر ما تكون استجابة شبه مهنية، لكنها استجابة.

وفي حين يتحدث الكثيرون من النقاد عن الرواية الميتة والمحتضرة على طريقة الأساقفة، ينكبُّ سنو على تعريف حدود وإمكانات الرواية. وما يقوله سنو يستحق التمحيص بشيء من التفصيل لأنه يضع القضية في مناصرة الرواية ببصيرة إحترافية وبدرجة من المعرفة الدنيوية التي نادراً ما تتوفر في أوساط النقاد الأكاديميين.

وفي الوقت الذي أكتب فيه هذا الكتاب، ما تزال مقالات سنو المتنوعة دون جمع، وهذا أمر مؤسف، لأن هذه المقالات يمكن أن تؤلف مجلداً صغيراً يحقق إضافة ولو ضئيلة إلى رصيد المعرفة العامة كما فعل ذلك كتاب (الثقافتان The Two Cultures) في ميدان مخالف لكنه ذو مساس.

يوضح سنو هذا الإرباك عن طريق لغة نوعين من أنواع الرواية: فهنالك النوع الذي يفقد القليل عند ترجمته والنوع الذي يفقد كل شيء تقريباً عند ترجمته: وعلى سبيل المثال أن روايتي (الحرب والسلم) و(يوليسيز) تقفان على طرفي نقيض. وإذا شئنا أن نختار روايتين أقل تطرفاً، فلنأخذ (مدام بوفاري) و (الأمواج). وبرأي

سنو، إلى جانب الرواية التي تستطيع شدَّ القارىء الاكاديمي إليها بما تنطوي عليه من تفكير تأملي، توجد الرواية التي تناسب الأخصائي الأدبي فقط. ويحاول سنو أن يقوّم الرواية في العالم بصورة عامة، مرتئياً أن الرواية المثالية مثل الرياضة الذهنية المنظمة. لقد جذب الأسلوب والتركيب قسطاً ضئيلاً نوعاً ما من اهتمامه، أما الجوانب الأخرى للرواية (الحبكة والسايكولوجية العابرة والتحليل الإجتماعي والتنظير الفلسفي القدوة) فتُتخذ لتبدو معها الرواية جذابةً ولا غناء عنها.

وفي مقالة له في (حقل عرض الكتب في جريدة نيويورك تايمز ٣٠ كانون الثاني ١٩٥٥) يجادل بأنه يجب على الروائي أن يواجه عالم اليوم وأن يوثق صلتنا به بتزويدنا بالمعرفة. ويقول بأن الرواية قد غاصت إلى تحت الأرض (وأن تأثير العلم هو الذي ساقها إلى هناك). ويقصد بالعلم ثماره التقنية منذ بواكير القرن، زاعماً وربما عفوياً، بأن الروائي قد انكمش إزاء هذه النتائج. ويسترسل ملخصاً (الإستجابة الإنكليزية الخاصة) بصدد السيطرة العلمية بأنها:

(تلجأ إلى نوع تافه من كتابة رسائل الغرام الحاوية على الغطرسة الزائفة والحنين المريض، لا سيما الحنين إلى الماضي القريب وكأنه الموطن الأصلي الجنوبي القديم، المفعمة بالتوق إلى طريقة في الحياة غير موجودة أبداً والتي إن وجدت ستكون كريهة).

هذا كلام مغالى به قليلاً لكنه صحيح عموماً. فالجمالية تزعجه لا سيما عندما تأخذ شكل تجارب أدبية كسولة والتي هي في الحقيقة ليست تجارب لكنها فروع (لهذا النوع من كتابة الرواية الذي لم يتزحزح أساساً طوال خمسة وثلاثين عاماً). وأن ما يسميه رواية الإحساس قد توقفت ساكنة، بدءً دورثي رجاردسن ومروراً بجويس وفرجينيا وولف لغاية (كارسن مككلر Carson Mcculler)، لأنها، وبغرابة انحازت إلى أسلوب التيار. ويجادل بقوله أن مثل هذه الكتابة مجرد محاولة لإيجاد اختصاص معادل لاختصاص العلم، لكن جل ما أنتجته عبارة عن شكل لا منتظم في مطاردة الإحساس. مع ذلك، فهو يقول (في حوالي الفترة ١٩٢٥ ـ ١٩٤٥ كان مُسلّماً به

جدلاً بأن رواية الإحساس ليست أجود أنواع الفن الروائي فقط، بل أنها النوع الوحيد). وبالتالي صارت الرواية فناً هامشياً وبرز النقد صاعداً إلى القمة.

إن هذا التشخيص غير منصف تماماً. والصحيح هو أن أسلوب التيار يعطي لمحترفه مجالاً واسعاً في المداعبة الذاتية، وليس هنالك من قارىء ممن هو غير متحمس محاب يستطيع تحمل المزيد منه، لكن موازنة رواية التيار برواية الإحساس، أو موازنة التيار بالإحساس، وحتى اعتبار التيار جزءاً منها في أي إحساس، فيه شطط كبير. ليس الغلط في الإحساس، بل، فيما يبدو، في الطريقة المتطرفة الخاصة بنقله. إن سنو ينبذ ما يسميه (أوتاد الإحساس لحظة بلحظة، كما ينبذ ما يُسمى بالرواية (التجريبية)، والأخيرة (عديمة النكهة كالبطاطا الباردة). وهو على صواب، فليست الرواية بحاجة إلى أن تكون تجريبية أبداً كما كان عليه حالها غالباً. لكن الإحساس والتيار كانا معنا دائماً، أما أسلوب التيار فلم يكن معنا، وأن من العسير على الإحساس نبذه لما قام من معاشرة بينهما. ومن الواضح أن الذي أنشأ تلك المعاشرة هم الأسلوبيون المقصورة أعمالهم على فئات قليلة بعينها والذين يدينون بالكثير إلى جمالي التسعينات: حيث كانت الدوافع والحوافز إجتماعية وتمردية. وفي حالة من التمزق بين الفوز بالشعبية واحترام الذات الخاص، انكفأ أشخاص الإحساس على دواخلهم. وفي النهاية، كما يشير سنو، يفلح الروائي (أو أي شخص خلّاق) بإقناع نفسه بأن من الواجب أن يختار ما بين الفن والجمهور. وعندئذٍ يتبع الإنتحار الثقافي هذا الإختيار.

بيد أن سنو يقول بأن الموقف لم يبلغ بعد هذا الحد. وفي تأييده لحملة (وندهام لويس) الشعواء على تطرفات الرسم التجريدي في مقالته (عفريت التقدم في مجال الأدب)، يصرح بأن (التطرف الأحمق... هو الإستكشاف النظري للحقبة الزمنية). ومع كوننا قادرين على التطرفات، فإن ذلك لا يعني أن التطرفات تستحق النيل. (وبالطبع ينطبق هذا أيضاً على نبذ سنو الخاص لرواية الإحساس).

بعد ذلك، يحدد سنو عدداً من الروائيين الإنكليز ممن لا يبدون (اهتماماً

برواية الإحساس أو بالرواية الطليعية avante grade على مدى عشر أو عشرين سنة خلت)، من أمثال: (دورس ليسنغ Doris Lessing) و (وليم كوبر William Copper) و (أمر همفريز Emyr Humphreys)و (فرانسز كنج Francis King) و (كنكزلي أمس Kingsley Amis) و (جي. دي. سكوت J. D. Scott) و (برجد بروفي Brigid Brophy) و (جون ويلي John Wyllie). ويقول أن هؤلاء الروائيين لا ينكمشون عن المجتمع: وموقفهم إزاء فهم أصلب بكثير من موقف من سبقوهم مباشرة). لكن هل أن موقفهم (أصلب) من الموقف المعبّر عنه في (القارىء الإعتيادي The Common reader) أو في مقالات دورثي رجاردسن؟ إن الموضوع الأوثق صلة هو موقف الفنان تجاه نفسه:أي ماهو مقدار الإنغماس الذاتي الذي يشترك مع مقدار (المحاكاة)؟ لقد انغمست فرجينيا وولف ودورثي رجاردسن انغماساً ذاتياً فائقاً بلغة وسط إجتماعي محدد. ولا يعني ذلك أنهما واجهتا الحياة مواجهة أقل، لكنهما بوصفهما الحياة، قد هيئتا لأمزجتهما الخاصة ميداناً أرحب تقريباً. وعليه نجد أن محاكاتهما للحياة تتميز بالطابع الشخصي، وإننا وإن نجد ذلك ينبغي ألا ننكر على الروائي حقه في نوع خاص به من التركيب أو الأسلوب النثري المتميز. وتبدأ المشكلة عندما يحدد الروائي (أو الفنان من أي لون كان) هويته بالإنحياز إلى الفن أكثر من الإنحياز إلى المجتمع، أو بالإنحياز إلى المجتمع أكثر من الإنحياز إلى الفن: وسواء انحاز إلى هذا أو ذاك فهو خطأ، ثم أنه ليس هناك طريقاً واضحاً موصوفاً. والفن الذي نفهم على أفضل ما يكون الفهم هو الفن الذي يزدهر عادة وسط التوتر الكائن بين هذين الموقفين، وهو الفن الذي يمتلك عادةً شيئاً يسيراً من كل منهما. والمسألة هي ما هو الشيء الذي يكون الفنان متصلباً إزاءه. ففرجينيا وولف متصلبة بما فيه الكفاية في مواجهة الحقيقة، لكنها لا تنكر على نفسها شيئاً من الإنغماسات الأسلوبية. وعلى عكسها يكون سنو متصلباً بما فيه الكفاية في إنكار الإنغماسات الأسلوبية على نفسه، لكن من دون التفريط بما يعزز الأسلوب من شاعرية غنائية أو تهكم. إذاً، لا عجب، أن يكون صارما على رواية (إلى الفنارTo the light house)وعلى كتابة التيار عموماً. والحقيقة أن ما يتطلب عناية فائقة هو أن يتخذ الروائي العمل في أحد

الطرفين بلا ادعاء في أن هذا الطرف صحيح جداً فيما يبدو الطرف الآخر خاطئا.

إن ما بين فرجينيا وولف وسنو من عناصر مشتركة، على صعيدي النقد والروايات، هو أكثر مما توحي به صياغتها المبدأية المتطرفة. والشيء الكثير من هذا القبيل بينّ في ختام المقالة التي سبق لي أن اقتبست عنها. وإذا تركنا فروقات الخلفية الإجتماعية والطرائق الأدبية جانباً، فإن مطالبة سنو برواية البيئة يستفز اهتمام فرجينيا وولف المنصب على شريحة خاصة من المجتمع. وفي محاولاتها الخاصة يحدد هذان الروائيان نفسيهما تحديداً متساوياً تقريباً، ومع أن طرائقهما تختلف بشكل ملحوظ، لكن كلاً منهما لم يكتب عن انماط حياته، لم يتآلف هو ولم تتآلف هي معها. فسنو يمتلك فكرة واضحة عن موضوعه الخاص وهو مؤهل جيداً للتعامل معه. وبهذا الخصوص يقول:

(. . . تتنفس الرواية بملء الحرية في حالة واحدة فقط، وذلك عندما تمتلك جذوراً لها في المجتمع. وذلك هو الدرس الآخر الذي تعلمناه من الطريق الجمالي المسدود Cul de sac . فالإحساس غير كاف، حيث ستشكل روايات المستقبل القريب وروايات عصر الذرة هجوماً على علاقات الناس مع بيئتهم. وسوف يكون المحيط متاهياً معقداً تعقيداً مركباً شديداً لمجتمع تقنيّ، لكن المشكلة الثابتة، هي المشكلة المسماة بيئة الإنسان).

وعلى الرغم من ذلك، لا يتحدد المجتمع بأنه هو الحياة بالضبط خارج مجاميع الناس الحميمين. فإننا جميعاً مندمجون في المجتمع سواء أكنا في عقر دورنا أم لا، وفي حيواتنا وكذا في جهودنا الخلاقة نحن ميالون للإنتقاء: وليس بوسع أحد منا آن يرسخ نفسه في كل موقع. ففرجينيا وولف قد رسّخت نفسها وبقيت كذلك، أما سنو فقد اقتلع نفسه، لكنني لا أظن أن مساحة إحاطته المعرفية أرحب كثيراً من مساحة فرجينيا وولف. وهما يكادان أن يكونا من مستوى واحد في مجال البصيرة النفسية: فسنو يستعرض حساسيته بأقل مما تفعل هي، لكنه يجذب الإنتباه جيداً إلى الكثير من حالات العقل المعقدة. إنها تحاكي هذه الحالات أما هو فيحددها. وبين (تعقيده

المتاهي المعقد تعقيداً مركباً شديداً) و (أنموذجها الذي مهما كان مقطعاً غير مترابط في الظاهر)، يوجد تشابه بينهما: إذ تظهر حالات العقل المعقدة عند كليهما، والإثنان مهتمان بالتأثير. تأثير المحيط.

فلا الإحساس كاف ولا الحقائق كافية. وعلى رأس ما نحتاج إليه هو الإحساس المزوّد بالمعلومات جيداً والمعبّر عنه بأسلوب غير ذي التواء شديد. وليس هذا بالحلم المستحيل، لأننا نجده متحققاً على الأقل عند دوستوفسكي، وبما فيه الكفاية غالباً عند رهط من الروائيين الآخرين مما يشجع غالبية طموحه ممن تنقصها المعايير على الإلتزام بها والتي هي، على أية حال، صائبة وسهلة المنال. ولو أضفنا سنو إلى وولف لحصلنا على شيء يتطابق مع مفهوم (جايكوفسكي Tschaikowsky) المعبّر عنه في رسالة منه إلى (ناديجا فون ميك Nadedja von Meck) عن الحياة، بأنها (اختيار دائب للواقع الصعب ذي الأحلام الزائلة وذي السعادة المتناوبة السلطان). إن هذا المفهوم الذي استنبطه جايكوفسكي (كمنهاج) للحركة الأولى في سيمفونيته الرابعة، يجعل المرء يتمنى أن يشتمل اهتمام سنو الخاص بحقائق الحياة الصعبة الخاصة بالبحث عن القوة، التجارب (الزائلة) أيضاً التي تنقلها فرجينيا وولف إلى القارىء بدقة مضاعفة.

وعندما استأنف سنو تحقيقه في ملحق التايمز الأدبي (١٥ آب ١٩٥٨)، صرح بمزاجية معتدلة: (أنا لا أعتقد، ضمن إطار المستقبل المنظور، أن الرواية بخاصة أو الأدب بعامة، يجدر بهما أن يغتربا عن حياة العصر الثقافية). إن الروائيين العقلاء يتجنبون التركيب الحسي المنغمس بالذات والذي (هو غالباً وليس دائماً، مزيج فريد من العامية المبتكرة واللغة الشعرية المتسمة بأناقة متفخة، ومقدمة بنغمة أقرب ما تكون إلى غمغمة الثمل). لاحظ النبرة الأخلاقية المنبوذة: إنه يريد للرواية أن تتحرر من حشو الكلام السوقي الذي يعزّه نقاد (التركيب ـ المداعب)، ملخصاً ذلك بقوله:

(إن الرواية عبارة عن تنظيم كلمات. ولا يمكن الحكم على قيمة هذا التنظيم بشيء سوى بالمعيار الجمالي. ويوجد معيار جمالي واحد فقط. فتنظيم الكلمات

هذا، أما أن يوجد أو لا يوجد، كملازم للرؤيا الشخصية. فإذا نظمت الكلمات تنظيماً جيداً بحيث تكون ملازماً دقيقاً، تكون الرواية جيدة. فلا صلة وثيقة لما تكون عليه الصورة، أو لأي شيء تحكيه لنا عن العالم (الموضوعي) الخارجي، أو أن ما تحكيه فيه أي تطابق مع الحقيقة الموضوعية).

وهنا، يقول سنو، تكون اللارواية، التي بشرت بها رسائل فلوبير، وتصورها جويس و (أتالو سڤيڤو Italo Svevo) في (تريست Trieste) قبل عام ١٩١٤، وأدانها (ريمون رادجيه Raymond Radiguet) باعتبارها انتحاراً فنياً. ومن الأشياء التي صدمته واعتبرها عقيمة، هي ابتداع أسلوب وطريقة لا غاية منه سوى ابتداع هذين: (وأساس ذلك، طبعاً، يكون في المقارنة الساذجة مع فن الكرافيك اللاممثل لشيء). وهذه هي النقطة التي أشار إليها في مقالة عام ١٩٥٥، حين قال: (التطرف الأحمق... هو الإستكشاف النظري للحقبة الزمنية). فاللارواية لا إجتماعية: (إنها تحمل جميع العلامات، لكنها ليست بشكل أولي استجابة ثقافية أو فنية، لكنها استجابة إجتماعية). ويذهب أبعد من ذلك، لأن اللا رواية ـ التي هي حقاً محاولة لتلبية إرضاءات شعرية من نشاط إستعراضي أساساً ـ تنشأ عن استجابة نجدها في التسعينات. كان ييتس حذراً في تمييزه بين الشعر (الشائع) والشعر (الصادق)، فقد كان ينقص الجمهور الذوق وكان المثقفون الجدد سوقيين كالأميين. أما رجل الذوق الأصيل فقد نأى بنفسه وانكبَّ على صقل غطرسته جيداً. وفيما يلي تفسير سنو:

(توجد أعراض متزامنة للمواقف في الأدب، وكلها تقريباً حديثة تماماً، وغير مترابطة ظاهرياً تنبع من مصدر واحد.. هذه الأعراض هي: المفهوم الرومانطيقي للفنان واغتراب المثقفين وجمالية اللارواية وطرح الفكر التعميمي وكراهية الثورة العلمية الصناعية وتثمين التجديد اللفظي والرغبة في الإنكماش خارج المجتمع. وتلاحظ أمثال هذه الأعراض المتزامنة بأشكالها الكاملة عند كتاب من أمثال (تي. أي. هولم T. E. Hulme) وجويس وباوند. وتلاحظ في قطاع ملحوظ من الأدب التقدمي أثناء النصف الأول من هذا القرن).

ويسترسل في مناقشة مسألة تراجع الفن واحتضان الأمزجة له، هذه الأمزجة التي وجدت في (تعقد النظام الإجتماعي) الكثير مما لا يطاق. لكن بالطبع (وهو لا يقول هذا) إن النزوة الإنفلاتية ليست بالشيء الجديد، وببساطة يوجد في الوقت الراهن الكثير مما يجب الفرار منه ومن ثم صب اللعنة عليه. لقد ملأت وسائل الإعلام الجماهيرية الهواء المحيط بنا، وصار الهدوء سلعة نادرة، وهذه الظواهر تؤثر بشكل ملحوظ على الإختلاء الضروري للفنان الخلاق: فعندما ينكفأ الفنان ليؤلف، فهو واع بالضرورة بتيار الحياة الفسيح المتدفق خارج جدران غرفته. وإذا كان لدى هذا الفنان الإحساس - وهذا هو ما عليه كما يلمع سنو - بأن القدر العظيم من هذا العالم الحديث قد قام على مبادىء خرقاء مغشوشة، عند ذاك يحاول خلق عالمه الخاص من الكلمات والأشكال والعلامات. ومما يغري العديد من الكتاب بتجديد مقتصر تأثيره على فئة قليلة من الناس، هو الحافز إلى طلب النقاوة. والآن يقتحم علم الإجتماع مثوى الرواية القديم ويحاول النقد الأدبي أن يصير علمياً. ويحس الشخص الخلاق المستاء بكونه مُزاحاً عن مكانه: وأن إحساسه بالحقيقة لم يعد سليماً في عالم الواقعية.

لكن ليس من الضرورة بمكان أن يكون هذا الرأي قائماً. وكما يقول سنو، فالادب - ولا سيما الرواية - يستطيع دائماً أن يجد لنفسه شيئاً ما جديراً بالإنجاز، شيئاً يستطيع إنجازه بشكل مُرضٍ. ويقول أيضاً:

(يوجد اندماج خاص بين التفكير التنقيبي والتفكير التأملي والتفكير الأخلاقي، وهذا الإندماج هو الذي يناسب الرواية خاصة، وهو لا يزال الطريق الوحيد المفتوح أمامنا لاستكشاف جوانب معينة تضمّ أكثر الجوانب أهمية سواء للحالة الفردية أو الإجتماعية).

اعتقد أن سنو قد بالغ في ذلك كثيراً: إذ تشمل المضامين الكاملة لهذا التوكيد رواية الإحساس: حيث لا يستطيع عالِم الإجتماع أو الطبيب النفساني ملاحقة الحالات المراوغة للعقل. فعمل الادب هو تسجيل الإحساس وعمل الرواية هو

استكشاف إحساس إنسان في مجتمع . ولا يمكن للطريقة أن تكون دائماً خاضعة لنظام معين كما يريدها بعض النقاد، ولذلك لا يمكن لها أن تكون غالباً ذات خصوصية مميزة. ويؤكد سنو على ما لتفكير الرواية بالتجربة من أهمية: لا من حيث تقديمها للتجربة بل من حيث استطرادية عرضها. وذلك هو ما حاوله بروست، وبروست نقيض جويس ويقول سنو، أن (أنتوني باول Anthony powell) وحده الذي احتضن تجربة بروست، لكن روائيي الحقب الحديثة من الإنكليز لم يحتضنوا على الأقل المذاهب الطبيعية أو الرمزية. وعوضاً عن هذه المذاهب، وهو ما يستحسنه سنو، فقد جرّبت (دورس ليسنغ) الرواية التثقيفية، وأظهر (جَراهام جرين) (بأن الرومانطيقية الستيفنسنية - نسبة إلى ستيفنسن - يمكن أن تُمنح معان مختلفة)، واكتشف (إيفلين وو) و (وليم كوبر) و (كنكسلي آمس) الرواية الهزلية المفعمة بالحيوية المطورة من قبل (وليم جيرهاردي) الذي كان قد أخذها عن (تشيخوف)، ومارس (جويس كيري) رواية (وجهات النظر العديدة). وهذا النوع يمثّل نوعاً ما مادة نشطة إنفتاحية أميل منها إلى الصخب والسخرية لا إلى رواية تحليل الإحساس. ومن الواضح أن هذا النوع من الكتابة يرفض بشعور ذاتي تأنق الجمالية المحسوس به ذاتياً. ومثل هذه الكتابة مثل اللارواية المزعومة ، اي أنها استجابة اجتماعية ، وهي تحفزنا إلى الرجوع بنظرنا إلى نهاية القرن التاسع عشر . ونحن لا نستطيع أن نفسر الرواية الحديثة ما لم نستعد إلى أذهاننا أصل المواقف في القرن التاسع عشر والتي تحاول الرواية الحديثة اجتنابها والتي يرثي لها سنو .

- ٤ -

الروَايةفي انكماش

لا تتقيد رواية الإحساس بأسلوب التيار أو بالتيار ذاته بقدر ما تتقيد بالرأي الإجتماعي أو التجريدي. وبشكل رئيسي، تتطلب رواية الإحساس الكامل ثلاثة مفاهيم: المفهوم السايكولوجي العميق الكامل والمفهوم الإجتماعي والمفهوم الدنيوي الديني التجريدي، وحين يقلّ لعب أحد هذه المفاهيم لدوره، فمن المحتمل أن تولد رواية محفّزة للذهن لكنها ليست بالضرورة ملائمة. وإذا استرسلنا في استخدام كلمة (إحساس) استخداماً قاطعاً، فعلينا أن نلاحظ بأن هذه الكلمة قد عوملت بإنصاف لكنها لم تحدد تحديداً دقيقاً. ولكي يحاول الروائي نفسه إنقاذ الإحساس من صيرورته عقيماً وقاسياً ولا مفهوماً، يجب أن يقدّم أكمل ما يطيق من وصف للإنسانية. وبكلمة أخرى لا يكون هذا بتنقية الروح في هناءة الإنغماس الذاتي وحسب، ولا بتعديل ضروب السلوك صوب النبل واللطف وحسب، ولا بتلخيص الإحساس كله تحت عنوان الخوف Angst أو الخشية الدينية وحسب، لكن بكل هذه الأمور جميعها. وليس الإحساس حكراً لفئة إجتماعية دون غيرها، أو لمتعصبين دينياً. أو لانعزاليين، بل هو جماع الإمكانية العاطفية، ومن الممكن تصويره تصويراً لا نهاية له، بناءً على قدرة الروائي على خلق الشخصيات. ولا يستتبع الإحساس أسلوب التيار بقدر ما يستتبع رواية السلوك، لكنه ظهر فعلياً في تلك الروايات، وإذا لم تسفّه الرواية ذاتها، فلسوف يستمر الإحساس بالظهور في الأشكال المعدّلة منها.

والنقطة الرئيسة هى أن رواية الاحساس عبارة عن رواية إحساس

الروائي الخاص : فإذا كان ضيق الإحساس ، كذلك تكون روايته . وانا لا أعتقد أن باستطاعة أي روائي كان أن يكرس رواية كاملة أو رواية مسلسلة بنسق صالح . لكن هذا هو ما فعله كل من سنو وأنتوني ولورنس داريل بطرائقهم الشخصية . فليس سيأ وجيهاً ، لأن الناحية الذاتية تغلبت على الناحية الإجتماعية ، أن نسعى لتغليب الناحية الإجتماعية على الناحية الذاتية ، او ان نزعم بأن العالم محدد بمجموعة قوانين إجتماعية . ويكون الخطر الكبير هو أن أولئك الروائيين الإنكليز أمثال: سنو وباول وآمس وكوبر ودورس ليسنغ و(نانسي متفورد Nancy Mitford)، لم يطرحوا الناحية الذاتية، بل وقفوا عاجزين عن طرح الشيء الأسطوري العام تمييزاً له عن الشيء الأسطوري الإجتماعي. علاوة على ذلك، أن شرط وجود الإنسان يكون في موقع الإنسان في الطبيعة، ويتحدد موقع الإنسان هذا بشروط روحية بقدر ما يتحدد بشروط إجتماعية. ففي رواية (الطاعون The plague)، يحدد (كامو Camus)شرط وجودنا بعبارات تجريدية ومزاجية معاً، ومع ذلك لا يقتنع المرء بأن شخوص روايته هم من الناس. إن رواية (جاتسبي العظيم The Geat Gatsby) لـ (سكوت فتزجيرالد Scott Fitzgerald) تطرح شريحة من الأسطورية الإجتماعية، ومع ذلك لا نستطيع أن نتلمس أبداً العمق الداخلي لذات (جاتسبي). وبالطبع ، بما أن الفن لا يستطيع أن يكون شمولياً وجب عليه انتقاء العيّنات التي يستخلص التعميمات منها في النهاية. غير أن تكديس الحقائق الضرورية ليس مثل إيصال جوهر عقل أو روح شخصية. وان روائياً عظيماً مثل دوستوفسكي لقادر بما فيه الكفاية على الإيحاء بالصورة الكاملة التي لا يستطيع ذكر جميع تفاصيلها.

إننا بأمس الحاجة إلى دمج جميع طرق الكتابة الروائية. وليس بوسع أي روائي مخلص أن يفصل فصلاً واضحاً رواية المحيط البشري عن الرواية الأسطورية: فالمعرفة بعادات الكائن الحي وارتباط هذه العادات بالمحيط تؤدي إلى الربط الحميمي بالصور الضخمة الجذابة، المانحة معنى لحقائق الحياة المألوفة. فخلق الأسطورة هو جزء من البيئة وهو جزء من العادات التي يدرسها علم البيئة. وعلم

البيئة ذاته يضع الأساس لصور جديدة عابرة. ويوجد شيء مشترك بين فكرة سنو عن (الرجال الجدد) وبين الفكرة الزولوية ـ نسبة إلى Zulu ـ القائلة بأن المطر لا شيء سوى دموع آله مطري يبكي طائراً ميتاً. والوصف يكون بالشرح، أما التلخيص بوصف تصنيفي فيؤدي إلى سيطرة جزئية. وعندما يرفض الروائي المحدث الباطنية اللامنتظمة والطرائق المتعلقة بها، فهو يحاول خلقاً أسطورياً إجتماعياً والذي يعود به عند العجز في التنقيب الدنيوي، القهقرى إلى الباطنية.

لم يكن سنو هو الروائي الممارس الوحيد الذي وقف إلى جانب المحاسن القديمة الطراز. فهنالك (أنكس ولسن Angus Wilson) الذي كتب في ملحق التايمز الأدبي (١٥ آب ١٩٥٨) عن (التنوع والعمق Diversity and Depth) ليفصل رواية كرواية (مرتفعات وذرنج Wuthering Heights) عن عمل وتقليد كل من :(جين أوستن Jane Austin) و(ثاكري Thackeray) و(جورج أليوت George Eliot) و (ترولوب Trollope) ، وهؤلاء جميعاً (استطاعوا امتلاك السيطرة على الإنتباه الحاد للرجال والنساء العاملين في الشؤون العامة ، وللناس الذين استمرأوا المسؤولية في دوائر الدولة والقانون والصناعة والخدمة الإجتماعية .. الخ) . ومن باب الإنصاف ، يمكن اعتبار الرواية ، بلا أدنى شك ، بأنها شكل من أشكال الخدمة العامة حتى في مهاجتها لوضع الأشياء القائم . لكن ، بالمثل ، ليس بالإمكان تفصيل الرواية فصالاً متناسباً مع (رجال ونساء الشؤون العامة) . يا لها من عبارة طنّانة ! وهنا ، في رواية (الرجل الملتزم Committee - man's novel) يجرب المرء تذوقاً مبدئياً : حيث لا رومانطيقية ولا انطوائية ولا تأنق أسلوبي ولا انعطافات حادة ولا غموض ولا خيال جم وحتى لا قليل من الذكاء . فكل واحد يقول يجب أن تكون الرواية جادة : وما كان لهن مكان الصدارة يجب أن يعود إلى المؤخرة . فالموضوعات (الإجتماعية) وحدها تفي بالغرض : وتعتبر (مرتفعات وذرنج) كنمط زائف ، وهم يرثون لما فيها من روح فردية . وليس غريباً مثل هذا الموقف ما دام ينعكس عن مجتمعنا الراهن الذي يُطلب فيه من كل فرد كيف يفكر وماذا يشتري وبما يستمتع . وطبقاً لما تجادل به الحجة الإشتراكية ، لو أن الناس

يفعلون ما يطلب منهم فعله ، فلسوف يفعلون أفضل مما يفكرون عم يفعله ، فعندهم أن الأخ الكبير Big Brother يعرف أحسن من غيره . كذلك يفعل العلم : حيث أنه طور وصفات التقدم ويوسعه وضع وصفة للحياة الطيبة . ومن بين أمثال هذه الآراء تأتي فكرة الوسطية الرائعة . فالأدب ، وهو مهنة مغامرة مضللة ، يجب ان ينظف تماماً ؛ وينبغي عدم السماح للعصابيين بالكتابة قطعاً ، ويجب أن تكون الرواية واضحة وعقلانية وتوجيهية . وليقذف إلى خارج النافذة بالجانب الأخرق للفن ، ذلك هو عنصر المراوغة ، ويجب أن يكون الفن مسؤولاً ويجب أن يقدّم مساهمته إلى النظام الراسخ ويجب أن يقدم التوجيه الضروري البديل إلى (رجال ونساء الشؤون العامة) . الا بُعداً للرغبة الملحة في التعبير الذاتي ، وألا اهلاً بالتعبير المحاكي . إن تلك المقترحات القوية الرجع الخاصة بالفن ليست جديدة ، إنما الجديد هو الدور الذي يلعبه مشرّع الرواية المعترف به ، والشعور بالذنب الذي يبدو الآن مصاحباً لقضية التعبير الذاتي .

إن جميع الكتاب المحدثين على اختلاف مشاربهم يصرّون جدياً على انهم هم المحافظون الإجتماعيون على النظام. فسارتر يتحدث عن (مسؤولية الكاتب)، و (بريخت Brecht) يهتم بالتوجيه الذي يمتع والمتعة التي توجّه، وكامو يناضل من اجل فكرة العدالة، وسنو يريد رواية ليست لا مسؤولة. ويبدو كما لو أن الهم الإجتماعي بتجنيب الناس من أن يصيروا أناساً آليين قد أدى تدريجاً إلى التزام من نوع خاص. وعندما تكتب قصد تنشيط العقول المهدهدة بوسائل الإعلام، لكنك تنتهي في النهاية بوصف علاج صارم صرامة المرض، فإلى أين تكون قد وصلت؟ ومن المؤكد أن اللعب هو التعبير الجوهري عن ذاتية المرء، فما بالك إذا كنت كاتباً، وفيك شوق شديد بأن تلعب قليلاً في عملك الأدبي، وعندئذٍ ما هو مقدار الخير الذي يستطيع هذا العمل أن يفعله للآخرين؟ ذلك هو التجاوز لحدود القوانين الطبيعية. فكيف لرواية لا يستطيع الروائي أن يستمتع بكتابتها أن تمنح المتعة للآخرين؟ فبوسع المرء أن (يستمتع) حتى بالفكرة الحزينة: ولغرض هذا الإستمتاع يقوم الأدب . إما أن يكون هذا التعبير عن فكرة حزينة (أو هازلة) ، شيئاً مستحسناً

إجتماعياً ، فيا لها من مسخرة بالفن .

والمشكلة هي ان الأدب يجب ان يساير العلم وأن يكون بحوزة الملقنين. ويعرف الكتاب جميعهم هذا. فما يغريهم: الجمالية والشكل النقي والتجديد والخصوصية والإنعزالية والتسلية اللاتعليمية، لكن ما يشدّهم بقوة إلى وراء: أشباح الأخلاقية والواجب والوضوح الفئوي والعظة الدينية المتواضعة. وتلك ضروب القلق في مرحلة نقد أدبي، ألغت فيه القضايا الموضوعة البعيدة الصلة عن الموضوع والتاريخية المغفلة، مبدأ المتعة (أقصد المرح). والأدب المنسجم مع الأسس المنطقية الملائمة، هو الأدب المناسب إدخاله على المناهج الجامعية. لا سيما في أمريكا، فالنقاد يعالجون الأدب من زوايا ضيقة صغيرة، والمتعالمون، بشحذهم الأساليب النافعة إلى أبعد مما تطيق، يطورون: النقد الجديد ونقد الأسطورة والأدب كمعيار سايكولوجي Literture as psychometry وكجناس تصحيفي Logogriph وكـ Logology وكـ Literae inhumaniores، ولا شيء يسيء إلى الدراسة الأدبية غير الشعور بأن نتاجاً مصطنعاً قد أفرغه رأس شخص عديم الترتيب ومنغمس ذاتياً. كان (براندِيللو Pirandello) يعلم ما الذي يجري: ففي مقالة له بعنوان (المسرح: الجديد والقديم) في مجلة (Saggi، ميلان ١٩٥٢)، أعدّ جواباً كاملاً لواضعي الوصفات:

(يبدو لي أن كل شيء جدلي وكل موقف نقدي وكل نظرية، في ميدان الفن، يتعرض باستمرار إلى خطر إفساد نظامه وانقلابه رأساً على عقب أو أن يبقى حائراً إزاء العمل الأدبي المبتدع المضطرب المظهر، في حالة الإستمرار على إعطاء الفروض وتطويرها بانتظام وبتجريد، على شكل أوليات ونتائج، سواء تمت مناقشة الفروض والتطويرات طبقاً للمعايير العقلية أو الأخلاقية، أو حتى إذا نوقشت من وجهة نظر جمالية . .).

ينبغي كتابة تلك الجملة الطويلة المقنعة في الأنظمة الأساسية لكل كلية آداب. فالفن يقدر حق نفسه، وان قواعده الوحيدة هي حدوده، وليس لأي قدر

كان من الضمير الإجتماعي أن يغير أياً من هاتين الحقيقتين. ومن العبث أن نقترح جدول أعمال للفن لأنه لا يوجد شيء اسمه (فن اللجنة Committee- art). فالطرائق القديمة (الحبكة والحبكة الثانوية والترقب والترتيب الزمني المباشر للأحداث) ما تفتأ تكرر إثبات حضورها بين حين وآخر، لأن طبيعة الفن ثابتة وإمكاناته محددة: وان أمثال هذه الطرائق لا يمكن أن يُقضى عليها بالتراجع لأنها (معقولة) أو لأنها تمّت إلى نواميس عريقة. وللأسباب عينها سوف تنقلب الرواية أحياناً إلى شعر رديء أو إلى علم اجتماع رديء، وفي هذه الحالة لن يؤدي سردها إلا إلى أحد امرين: أما شعر رديء أو علم اجتماع رديء.

وسبب آخر، بما أن الفن فن ـ وليس ملفات مدنية أو عمومية ـ فلسوف يفشل على الرغم من امتلاك خير الأغراض المقحمة عليه. إن شخصية (لويس اليوت) عند (سنو) كشخصية (كافن ستيفنس Gaven Stevens) عند (فولكنر)، وشخصية (مارثا كويست Martha Quest) عند (دورس ليسنغ)، وتمثل هذه الشخصيات أفكاراً جيدة لا يمكن أن تتحول إلى شخصيات من الممكن تصديقها. فتلك الشخصيات الثلاث شخصيات ضبابية ولو لأسباب مختلفة. وان فكرة وضعهم في رواية تثقيفية فكرة صائبة بكل وضوح، إذ أننا بحاجة إلى منشور لا يكسر الضياء بشدة. لكن لفرض التبريرية الكاملة لحضورهم الماثل كان يجب أن يوجدوا في عالم الفن الرائف، وهم مطنبون نوعاً ما في ارتجاع الصدى والمحاكاة الذاتية. وهم يحكون لنا الشيء ذاته الذي يفكر مؤلفوهم بأن تحكيه لنا الرواية، لكن هذا لا يبرر وجودهم جمالياً، فإذا كان الروائي منظّراً أخلاقياً وجب عليه أن يتذكر دائماً بأن مواعظه المخلصة ينبغي لها أن تزدهر في عالم الإبتكار ولا ينبغي الأخذ بهذه المواعظ بأكثر من كونها ممارسات سائدة. أما ما هو القدر الذي نأخذه منها، وما هو القدر الذي نأخذه مأخذاً جاداً، فيعتمد على قوة حيلة الروائي، وهذه النقطة تتطلب مني العودة إلى موضوع الأسطورة.

لكون الأسطورة غريبة ووهمية وهذا ما ينبغي أن تكون عليه، فغالباً ما تكون أكثر إقناعاً من الواقعية المزعومة أو الوثائقية المجربة. وهي في محاولتها (طرح

النقاط)، أخلاقيةً كانت أو سواها، غالباً ما تطرحها بمزيد من القوة وذلك باجتنابها (المحاكاة) لصالح اقتناص التعبير المجازي. والمهم أن ردة الفعل ضد التدفق حفزت الروائيين، بتحاشيهم الواقعية الدقيقة، بأن يحاولوا التعميم عن طريق الصور المولودة في مخيلاتهم وأمزجتهم. ومن الحمق أن يتجنب الروائيون الأسلوب والتركيب الشخصي المميز لسبب بسيط، ألا وهو أن بعض النقاد قد أبدوا إعجاباً بتذوق تراكيب معينة. والقصة ليست هي الشيء الوحيد في الرواية: ففي مجلة Kenyon (في شتاء ١٩٦١) ناقش (سي. بي.سنو)إلى جانب الرواية التي(يرى فيها الإنسان نفسه بحميمية كليّة في وقت واحدٍ بعينه، كما يرى في اللحظة ذاتها كما لو أنه شخص آخر، وتطرح هذه المناقشة حقاً القضية من أجل أسلوب دقيق مرن قادر على التهكم المؤدى ببراعة. إن أسلوب التيار يعيق محاولة كهذه، لكن أسلوب فوكنر الكثيف المسهب (والذي تحميناً يتعرض لنقدات سنو ضد التركيب المزخرف) لا يفعل ذلك. ويدأب سنو على تحديد أحد اهتماماته الرئيسة كـ (علاقات القوى للرجال في مجتمع منظم) قائلاً: (يجب أن تفهم كيف تجري أمور الدنيا، حتى إذا امتلكت الفرصة تكون قد جعلتها تجري بشكل أحسن) وعليه فإن ما يكتبه حقاً يقع تحت عنوان الوثائقية، وهكذا يرجع بنا إلى (بلزاك) و (دزارائيلي) وكذلك إلى (جودون God win) في رواية (كيلب وليمز Caleb Williams) و (ترولوب) في رواية (فاينزفن Phineas Finn). إنها لحظة صارمة وجديرة بالإهتمام حقاً لكنها تدعو لتحليل رجال ذوي مكانة عالية وهم في أثناء فترات حيرتهم الحادة كما تدعو لشرح دقيق لأفكارهم السارحة سواء في ميدان العمل أو خارجه. ولربما قد يعتقد المرء أن الطرائق الدقيقة في خطة كهذه أوثق صلة بالموضوع مما هي عليه عند (جالزورثي) و (أرنولد بينيت)، وهنالك أشياء مشتركة كثيرة بينه وبينهما.

وليست المسألة مجرد إسناد للتحليل الدقيق غير الشعري، بل هي مسألة إفادة من جميع الأساليب لكي يكون بالمقدور إيصال أكثر ما يمكن من حقائق الرواية. فتجاهل الإحساس والتيار واستخدامات التهكم، تنزع بكل تأكيد عن الرواية سلاحها، هذه الرواية التي تزعم لنفسها وضع التصريحات العامة عن (علاقات

القوى). إن شعوري الخاص هو أن (لويس اليوت) عند سنو أكثر ما يكون ملكية منه شخصية مستقلة بذاتها. وهو لا يعدو كونه مجرد مصفاة مسيطرة؛ ومع هذا، فلطالما نترك وسلائقنا الخاصة بغية تثبيت درجة شعوره بالذات. فلويس اليوت هو الذي يضع التنظيرات عن الرجال الآخرين، لكنه لا يبدو قطعاً وهو يختبر ذاته على أساس توكيداته النظرية. ومهما كان الأمر، فهذه التنظيرات تنطبق عليه، ويجب أن نحدس ان كان يدري بهذه الحقيقة أم لا. هل ان سنو يعرضه علينا متقصداً دون تعليق، أم ببساطة، لأنه ليس مثالاً لملاحقة موضوعه إلى حدٍ أبعد؟ كان يمكن لهنري جيمز أن يتوقع سؤالاً كهذا، واعتقد، كان يمكن لفرجينيا وولف أن تتوقع هذا أيضاً. وللمرة الثانية يجب أن نعترف بأن (رواية القضيةà thèse). تُطرح في الغالب الأعم بأسلوب الأسطورة، نابذة علم النفس وراءها ظهرياً. وسنو أقرب ما يكون إلى القصة الرمزية ولو أنه يرتاب في ذلك. لأن القصة الرمزية تمحو الشيء ذاته الذي يطريه سنو عند بروست، ذلك هو: (الذكاء المعلّق بلا كلل). فالقصة الرمزية والأسطورة تعربان عن نفسيهما ولا تحتاجان إلى التعليق وتقدمان تسهيلات خاصة كيما تكونا مقنعتين في طرق موضوع الإنسان في المجتمع.

القسم الثاني

عَودة التغير المتواصل

-١-

انكلترا

أ ـ أوهام الحقيقة

- ١ -

إن الطفل الذي يلعب لعباً كثيراً على هواه ينتهي به لعبه إلى محادثة نفسه ـ وبالمثل، فالكاتب الذي يطيل النظر إلى باطنه، ربما، بملاحقته لذاته الأصيلة أو (جوهره)، يبدد عدداً هائلاً من الكلمات. ومن المحتمل أنه سوف يضيّع ذاته ضياعاً كلياً. وبدون أشيائنا الرتيبة وبدون بيئتنا، لا يمتلك الكثيرون منا هويات مميزة: إذ إن ما نحن عليه بالضبط راجع لتآلفنا مع أنماطنا السلوكية، ومع تلك الترتيبات الكيفية لكنها مستقرة والتي نضعها نحن، كيما تمدنا بأسباب البقاء وان لا نحس بالضجر. وفي ضوء هذا المعنى، فالروائيون الذين يسبحون مع تيار الوعي، إنما يجربون حظهم. فهم، أولاً يستكشفون كثيراً جداً ولمدة طويلة جداً، وبذلك يكونون قد غامروا بفقدان المعنى الواضح لأنفسهم وشخوصهم وحبكتهم. وهم، ثانياً، يحملون معهم إلى بيوتهم تدفق الحياة اليومية، الذي يحاولون، إن عاجلاً أو آجلاً، سحبه كله إلى داخل عقولهم الخاصة. وغرضهم هذا لهو جدير بالثناء: وهو غرض يرمي إلى معالجة الحياة معالجة أوسع مما فعل الكتاب الآخرون لكي تبدو (الحياة) للعيان في ترابط منطقي أعظم. وفي الغالب، كثيراً ما ينتهي هؤلاء السابرون لأغوار النفس بنظرة أضيق من نظرة أي شخص آخر. فالعقل البشري ليس كاملاً لدرجة لا يستطيع معها اجتراح الأعاجيب في الإستيعاب والتركيب. ومع ما يبدو من أنهم يقدمون كل شيء، فهم في الحقيقة ينتقون، ويكون انتقاؤهم غالباً أكثر تحديداً من

ذلك الإنتقاء الذي يقوم به أولئك الروائيون المعتمدون على التقاليد الثابتة القائلة: يجب أن تسرد الرواية قصة ويجب أن تتركنا في حالة ترقب ويجب أن ترينا مظاهر السلوك الخارجية تماماً كما يفعل علم النفس. . . ولكي تفعل ذلك بوضوح، يجب المحافظة على التمييز الحاد بين الشخوص، ويجب، في الحقيقة، أن لا تصير شخصية جداً، وخاصة جداً أو ذات خصوصية مفرطة.

أما الآن، فأنتقل إلى الروايات التقليدية. إنني لا أهدف إلى الإيحاء بأن أية رواية من هذه الروايات يعوزها بعد البصيرة إلى دواخل عقول الناس لدرجة تكون فيها غير حقيقية وبشكل مناف للطبيعة والعقل. لكنها ترينا المنظور الذهني دون استثارة الشيء الكثير من الحيرة فينا. وإننا نعرف كيف يمكن للوعي الإنساني أن يكون مضللاً، وإذا ما شعرنا بالحاجة إلى توكيد هذه الخاصية المضللة، يجب علينا عند ذاك أن نقرأ أنفسنا في إهاب الشخصيات المقدّمة لنا، وهنالك مجال لنا أن نفعل ذلك. وفي الغالب حقاً توجد إشارة واضحة من المؤلف، بأننا إذا لم ننغمر فيها بأنفسنا، فسنكون قد بددنا وقتنا.

وإذا ما امتلك الروائي المنشيء للأسطورة حسن الدعابة وصمم على أن يكون فكهاً نوعاً ما، فسوف يبلغ عادة الشمولية من خلال الرصانة. وتميل الأسطورة إلى أن تكون غامضة وذات رنين عال، ومن واجب الروائي أن يكسب تأثيره العاجل دون الإنزلاق بعيداً إلى منزلق الموعظة. وفي الرواية الإنكليزية بخاصة، كان قد تطور علم أسطورة الحقيقة، وهو جدير بالملاحظة لكونه يربط ما بين الأنموذج الشامل، الذي يكون تهكمياً عادة، وما بين التفصيل الثري. وفي هذا المجال، نجح كل من (أي. أم. فورستر) و(الدوس هكسلي) و (ايفلين وو) بالتلاعب بغرابات الأشياء الخاصة وبافتقار الجلال إزاء هيبة الأشياء العامة. أما لماذا يجيد الإنكليز ذلك، فمن الصعب أن نقول شيئاً. ويبدو من المؤكد أن روائيين أمثال: (هيس Hesse) و(برنانوس Bernanos) و(پافيس Pavese)، ممن يمتلكون اذهاناً مؤهلة اسطورياً غير قادرين على ان يكونوا بدلاء عنهم. فالمسألة ليست مسالة وجود شيء من الميل الإنكليزي المفترض نحو السخرية او أنها مسالة أعراض محددة لروائي، بأن

تكون هذه الأغراض جادّة أكثر منها هازلة. والأحرى، أن روائياً واعياً بذاته، بتميزه عن روائي آخر يعمل بالزام، سوف يقف متراجعاً عن صفحته متأملاً حقيقة نتاجه: إذ لا بد من تعامل مخلص مع المادة المبتكرة. فليس الفن أكثر اصطناعية من العادات ولا أكثر تحكماً منها. وكلما وقفت متراجعاً إلى الوراء عن العادات، سواء إن حدث انك كنت تكتب عنها أو لا تكتب، فسوف تبدو أكثر غرابة. فالألفة تنمّي القبول بالأشياء، وفرض الإغتراب الذاتي عن الأشياء المألوفة طويلاً، لا يهيأ الفرص للتعميم وحسب، بل يهيأ الفرصة أيضاً للضحك من الأشياء القزمة. وكل واحدٍ منا يعرف بأننا نكنُّ احتراماً رقيقاً أو ازدراءً رفيقاً للأشياء التي في متناول أيدينا، وكلما بعدنا عن الأشياء المباشرة حولنا نصير أكثر قساوة عليها. وبتوفر الفرصة للتعميم في الأسطورة تأتي فرصة الإنغمار بالضحك الحاد الساخر.

إن (الدوس هكسلي Aldous Huxley ١٨٩٤-١٩٦٣) يتصرف هكذا، فهو المراقب المبتعد الذي يراقب سلوك النمل الغريب. وهو يخلق حكايات رمزية كما يفعل (فورستر) و (وو)، لكنها خالية من الثراء والصدى. ان روايات هكسلي تبقى في الذهن وكأنها معادلات مستخرجة بعناية فائقة، معبّر عنها برموز غريبة، حيث تمتلك هذه الرموز حزم زينة كثيرة ورصيداً كبيراً عن البشاعة البشرية. وربما يكون هكسلي أكثر الروائيين تحليلاً لما يتمتع به من إحساس أقوى بالأنموذج الكامل. لكن الصحيح هو أن الثابت عند هؤلاء الروائيين الثلاثة أن ما يثير الضحك هو الفخفخة في إنشاء الأسطورة ذاتها وليست الفخفخة البشرية وهذه مقاطع من كتابه:

(وهكذا سوف يستقر - فيليب كوارلس Philip Quarles - في الريف وسيكون خليطاً من - السيدة كاسكل Mrs Gaskell ونت هامسن Knut Hamsun - أجل.. أجل.. لكن الشيء الجيد هو أن يمتلك إنسان ما أوهاماً. مهما يكن، ليس من الممكن أن يكون ضجراً في قريته أكثر مما أنا عليه هنا). هذا هو ما كتبته (لوسي) من - رصيف فولتير Quai voltaire - بعد هذا بقليل، في رواية (تقابل الألحان Point Counter point ١٩٢٨) نجد هذه الملاحظة في دفتر ملاحظات فيليب:

(وجدتُ ـ رامبيون Rampion ـ كئيباً قانطاً، لم أدر علام ذلك ، وبالتالي كان متشائماً باندفاع وعنف. وبعد أن قدّم بياناً عن مخاوف العالم الحديث، قال: «إنني أمهل إدارة الحكم الحالي عشرة أعوام». وتغطي هذه الشواهد مساحة كبيرة من عالم هكسلي المكون من: الإنعزال والأوهام والتحرر من الوهم والضجر والتشاؤم والجنون بأنواعه الحديثة ـ وبالطبع روح الأمل العنيد الذي دفعه أن يكتب بأية حال.

ويرينا هكسلي بصورة جيدة أن العقل المستقل المتجرد يتحمل مجازفة ملحوظة في أضجار نفسه: فالعقل يجب أن يحذف الكثير جداً أما على أسس عقلانية أو نتيجة عادة خفية لا تتعلق بالخوف والضجر فقط بل بامتلاء الحياة وغزارتها ولزوجتها. وفي غالبية عمله الروائي كان بحاجة إلى إطار يسترخي بداخله ذهنه ذو الزناد الموافق لمقتضى الحال ليطلق رصاصة بلا انقطاع على منحرفي وهولات عصرنا. مع ذلك، كانت نقداته الساخرة مفعمة بالحياة: ومن خياله المتصاعد، ولو لم يكن ذا أصالة كاملة، فأن السيد ـ هتن Hutton ـ، بعد صرفه لتاكسي الأجرة الذي كانت فيه السيدة ـ فيفاش Viveash ـ كان يفكر بخيار البحر في الوقت الذي كان يقبّل فيه محظيته، كما كان يفكر بحوض استحمام ـ برلاب Burlap ـ و (بعجز القرد الرائع) وبالعباقرة الصبيانيين وبجريدة ـ هاوي تربية الأرنب The rabbit- Fancier ـ وبالقنابل الرشيقة الساقطة إلى الوراء في الأبدية. وفي لحظات من التباهي، يمكن القول بأن ما يسمى موروثاً غريباً، لم يحصل قط على ربح عظيم لا أكمل ولا أروع مما حصل عليه من هكسلي.

لكن عند قراءة الإتهامات ـ السوفتية ـ (نسبة إلى Swift) إتهاماً تلو آخر، يتساءل المرء: إلى أين انتهى سقط المتاع ذاك؟ وذاك العذاب؟ ما هو الشيء الذي ليس سخيفاً أو خسيساً بنظر بعض المعايير؟ استرسل في قراءته بما فيه الكفاية ولسوف يبدو كل شيء تافهاً. إن جل ما نعرفه هو أن الذهن المتجرد الشاحب للإنسان الإجتماعي بقوة لا يستطيع الإجابة على أمثال هذه الأسئلة، إجابة مرضية للقلب، على الأقل ـ والقلب وثيق الصلة بالموضوع، لأن هكسلي قد أدخله جنباً إلى جنب

مع: الغذاء النباتي واليوغا ـ Yoga ـ والحقة الشرجية وبيت ـ بروبتر Propter ـ الزجاجي والتنفس العميق والأبقار و ـ سوامي برابها فاناندا Swami Prabhavanda ـ في بعثة ـ راماكرشنا الهوليوودية Hollywood Ramakrishna ـ التبشيرية. وعندما يقول المرء كلمة (قلب) فليس ذلك، لأن تلك الأشياء لها علاقة بالأخوة الوجدانية أو ما يماثلها من الهراء الدنيوي، لكنه يقولها لأن ذلك هو السبيل الأنسب للإشارة إلى عالم الروح الذي اقتحمه هكسلي نفسه بطريقة ـ دي. اج. لورنس وجيرالاد هيرد Gerald Heard وزين Zen ـ.

إننا لا نستطيع أن نعرف إلى أي حد يتفاعل عمل الخير اليومي مع ممارسة التأمل تفاعلاً متبادلاً، لكن المؤكد ان الطلاق بينهما سيء سواء للأدب أو للحياة. ولمدة طويلة تاه أعظم ساحر ماهر في الظلامية، وهو أعظم (ديوجين Diogenes) فصيح لدينا. ولقد ظهر أن هكسلي قد عوض تفاهة بتفاهة غيرها. ولكونه سيداً على أدواته الشخصية دائماً، فقد بدا ليكون عاثقاً لنفسه. ربما كان (سدني دولفن Sidney Dolphin) الشاعر الرمزي وصاحب قصيدة (تغييرات أساسية بين العنادل) خلاصة للعدمية، لكنه لا يفوق هكسلي الذي اختص بالإستخفاف. وبعد أوبرا كاملة من الهراء قُدمت على صورة روايات باروكية (baroque)[1] مجافية للطبيعة، فقد حام هكسلي بالتأكيد حول حل وسط. فرواية (تقابل الألحان) قدمت صورة ليست قاتمة بشكل غير مريح. كانت تلك مرحلة الإمكانية: التي ما أن وقعت في يده حتى استطاع أن يفطن إلى شيء جدير بالإهتمام في عالم مفعم بالخبثاء والمهووسين والأحاديي المس والمهرجين، وفي عام ١٩١٥ قبل دعوة لورنس الداعية إلى إنشاء مدينة فاضلة في فلوريدا، وهكذا أظهر بكل وضوح شيئاً من العناية بإمكانيات الحيوان البشري.

لقد تحدث هكسلي فترة أواسط الثلاثينات بإسهاب عن الحب، لكن كتابه

---

١ ـ باروكي: خاص او متعلق او متسم بأسلوب في التعبير الفني ساد في القرن السابع عشر بخاصة، وهو يتميز على الجملة بدقة الزخرفة وغرابتها احياناً وباصطناع الاشكال المنحرفة او الملتوية (في فن العمارة) وبالتعقيد والصور الغريبة الغامضة في الادب. (المترجم).

(الغايات والوسائل Ends and means ١٩٣٧) أكّد على أن الروح ليست ذات طاقة فعالة في التعامل الشخصي لكونها شيئاً من العالم الأخروي، وقد أشّر هذا الكتاب انعطافاً نحو تعلم الأسرار الدينية. ففي رواية (ضرير في غزة Eyeless in Gaza ١٩٣٦) يقترح السيد ميللر علاجات مختلفة لحالة الشك، وفي رواية (بعد مواسم صيفية كثيرة يموت الشاعر الرقيق After Many a Summer Dies the Swan ١٩٣٩) يدير السيد بروبتر طائفة من المتأملين. لقد بدأ الإنعزال، ثم انتهى. لم يحدث هذا فجأة (لأن رواية - زيارة ثانية لعالم شجاع جديد Brave new world revisited ١٩٥٨ أظهرت اهتماماً مدهشاً بخاصية المجتمعات البشرية)، لكن ظهرت، بشكل محير تقريباً، أحسن مجموعة من مقالات هكسلي في عام ١٩٦٠، في الوقت الذي ابتدأ ،في معهد ماساشوست التكنولوجي ،، دورة مؤلفة من سبع محاضرات في موضوع بعنوان: (يا له من قطعة رائعة هذا الإنسان! وما أنبله في رشده). لقد بدأ فيليب كوارلس يلبس قلباً مكبّراً على ردنه:

وفي أواخر عام ١٩٦٠ قال هكسلي بأنه أنجز ثلثي رواية جديدة، ستصف (مجتمعاً طوباوياً مغايراً لمجتمع - عالم جديد شجاع -) وقال: (سوف تشتمل الرواية على جميع تعقيدات وثراء الكائنات البشرية إلى جانب بعض الوسائل الواقعية في المجابهة القاسية للظروف)[1]. ولم يتوقع المرء من هكسلي بأن يقلع عن فكرته بأن الرواية ليست سوى فرصة متاحة لتكييف ألعابه الذهنية الطاووسية مع الحالات الوهمية: فعالمه هو عالم الناس ذوي الآراء، والناس الذين يعايشون بسلام الأشياء الزائفة وهم أنفسهم زائفون، وهو يفكر بلغة المقالات وليس بلغة الحبكات القصصية. على أية حال، من الممكن لتوكيده الجديد على «الوعي» أن يحل محل الأوهام الغريبة عن طريق استعمال نوع أمتن من الوثائقية وبهذا يتوازن الواعظ في شخصه. وتُقرأ معظم رواياته وكأنها تقارير قد قام بجمعها مشرف عظيم ومقدّر كبير للعقل. فالنثر واضح وكذلك الإشمئزاز.

1- See Weekly Post (24 December 1960); Island, a melancholy fable, appeared in 1962.

وما يستحق الملاحظة هو علاقته خاصة بكاتبين اثنين أقدم منه هما: (ساجقرل ستويل Sacheveral Sitwell ونورمان دوجلاس Norman Douglas). فالطراز الباروكي الذي مجّده هذان الإثنان هو الذي ساعد هكسلي في أن يصيّر العالم الذي نفر منه، مثيراً لاهتمامه ولاهتمام الآخرين، وان رواية (الريح الجنوبية South Wind ١٩١٧)، الباروكية الطراز وغير المتبلورة - والمحشوّة بالوصف القائمي والحوارات الباطنية والإستطرادات والأشياء الدخيلة والفكاهية - قد أظهرت له نوع الحبكة التي يستطيع أن يأخذها على عاتقه بكل أمان. ففي كتابه (موضوعات وتغيرات Themes and Variations ١٩٥٠) وفي إحدى مقالات الكتاب (تغيرات على ضريح باروكي) يقول: ' (إننا في العادة نعيش ثلاث مستويات على الأقل: مستوى الوجود الشخصي البحت ومستوى التجريد العقلي ومستوى الضرورة التاريخية والعرف الإجتماعي). إنّ فن نحت مستودعات الجثث الباروكية (يعالج، كمادة موضوع أساسية له وفي جبهة مهمة، الصراع بين العام والخاص، والإجتماعي والشخصي، والتاريخي والوجودي). ولطالما تظهر هذه الصراعات في رواياته فتشلّها إلى حد ما. وهو يهتم بالرياضة الخاصة للذكاء أكثر مما يهتم بالتحقيق الإجتماعي Reportage، وبأخطاء الأفراد أكثر من العته الإجتماعي وبتعريف الذات أكثر من طبيعة المجتمع. فتكون النتيجة استخداماً متميزاً خصوصياً عالي المستوى للعقل، وبذلك تتحول الرواية عنده إلى حكاية رمزية شخصية ذات مغزى أخلاقي. إن مادة موضوعه الوحيدة هي أن للعقل كياناً ملطفاً، مثلما تلطّف الهياكل العظمية والجماجم على الأضرحة الباروكية من حدة الإسراف في النصب التذكارية. وهذه تماماً هي مسألة تكييف الذات للحقائق الثابتة. وتهزأ الغرابات المضحكة في رواياته من العقل البارد الذي بدوره يشجب هذه الغرابات بقوة: وهكسلي دائب على صقل نفسه دائماً.

وعلى الصعيد ذاته نجد (أي. ام. فورستر E. M. Forster ١٨٧٩ -) مريراً مثله أيضاً، ولو لأسباب دنيوية أكثر منها عقلانية، وهو يستنبط نماذج للحيوية، من قوة دنيوية ومحبة خالصة، متفجرة من بين شبكة العادات الضيقة، المتحددة تارة

والملفقة أو الموقظة تارة أخرى، وتوكيد فورستر على الإخلاص إنما هو أيضاً توكيد ذو معنى آخر. وإعجابه بالصداقة هو رجوع برجل الذوق إلى القديم، حيث يطمح هذا الرجل إلى عالم الحيوية الحيوانية من وجهة نظر طبقية ذات إحساس مؤلم تقريباً. وعند اقتراب الموت في رواية لفورستر يصبح القارىء شاعراً بالوحدة ومشدوهاً: وهي صورة طبق الأصل لأكثر التجارب وحدانية. وينبغي أن لا نحمّل استخدام المحنة المتميز عند فورستر أكثر من طاقته. وعلى الرغم من هذا التميز فقلما تفصح المحنة عن نفسها، كما أن حالات الموت عند فورستر لا تفسد نوع المحاكاة عنده بالقدر الذي يكون فيه الاحتضار الطويل لـ (إيفان آليج Ivan Ilyich) عند تولستوي ناثراً الإحساس بالفزع. وفي الأساس أيضاً، أن فورستر يتردد في جعل يديه دبقتين. وفي مقابلة معه في عام ١٩٥٢ اعترف بأنه لم تكن لديه تجربة حيّة لنوع الحياة التي عاشها (ليونارد وجاكي Leonard and Jacky) في روايته (هواردز أند Howards End ١٩١٠) وقال: (إنني لم أعرف شيئاً عن ذلك)، وعن حالة اغتصاب (هيلين شليجل Helen Sclegel) إن كان قد وقع فعلاً قال: (لقد جعلته بهذه الكيفية بحافز من الرغبة في إثارة المفاجئات. كان يجب أن يكون ذلك مفاجئة لمرغريت مثلما كان على أحسن ما تكون المفاجئة بالنسبة للقارىء أيضاً). وبأمثال هذه التصريحات الجاهزة في الذهن ويتذكر رمزية فورستر السمجة نوعاً ما ولتفضيله الشخصيات النسائية الأقل جنسية ولرفضه إخفاء ميكانيكية سرد القصة ولالتجائه الدائم للتهكم، ينبغي لنا أن لا تندهش حين نجده يقول في المقابلة نفسها: (في أي كتاب من كتبي لم أصور سوى الناس الذين أحبهم والشخص الذي أعتقد به أنه أنا نفسي والناس الذين يغضبونني: وهذا الأمر يضعني بين المجموعة الكبيرة من المؤلفين الذين ليسوا روائيين حقاً، والذين يجب أن ينسجموا على خير ما يكون الإنسجام مع الأصناف الثلاث من الشخصيات التي ذكرت فنحن لا نمتلك القدرة على رصد متنوعات الحياة ومن ثم أن نصفها وصفاً نزيهاً)[1]. وبعبارة أخرى، إن رواياته لا تعدو أن تكون أطروحات لقضايا بسيطة وقليلة، وما دامت الأفكار تأخذ سبيلها فهو غير عابىء كثيراً بترقب

1- The Paris Review (Spring 1953), PP. 33- 4.

عدم التصديق أو بتمزق الوهم الروائي. لكن ما أغلب أن يسعفه تهكمه فيوقفنا من الضحك عليه وعلى شخصياته على حدٍ سواء. وهذا التهكم هو الذي يعطي المبرر لشعور الذات عنده كما يعطي المبرر لحيلته الدائمة في التبرء من شخصياته أيضاً. خذ مثلاً ما يلي:

(وصل القطار إلى - جيرنك كروس Charing Cross - فافترقا . . . حيث ذهب هو إلى حفلة نهارية أما هي فقد ابتاعت تنورات لامرأة فقيرة بدينة). إن الجناس الاستهلالي (alliteration) هذا يلفت الإنتباه إلى الصورة المتنافرة وإلى دوافع كارولين أيضاً . من يفكر هكذا ؟ بوضوح . . لا أحد غير فورستر ، لكنه ربما يقدم هذه الصورة على أنها تمثل ارتداد قذيفة لفظية . وبالتأكيد ليس هذا التأنق البياني منه بلا مسوغ ، إذ أن تأنقات فورستر البيانية أقل ازدهاءً بذاتها وهي تجعل الإحساس بما يجري من خلال التصريحات المكبوحة .

وأحياناً يتطرف ويقلّد شخصية على سبيل السخرية عامداً، كما لو أنه يريد إظهار نفسه فناناً غير متصنع وأنه عارض مخلص لتفاهات العالم حيث ستبقى وجهة نظره ماثلة حتى إذا حُرمنا الناحية الجمالية. ففي روايته (أطول رحلة The longest journey ١٩٠٧) يبيّن وجهة نظره بطريقة مماثلة بطريقة هكـلي قائلاً: (كان وجهها خالياً من التعبير. بعدئذٍ قبّله حبيبها) (Her face had no expression... then her lover kissed it) إنه لشيء صارم نوعاً ما إذ يتجنب العامية في هذه النقطة ليكتب كلمة (it) بدلاً من (Her). وفي مشهد آخر، حين يتبادل عاشقان القبل، تتزحزح عوينات الرجل الذهبية عن موقعها وتقف حائلاً بينهما، ومع ذلك لا تسقط العوينات على الرغم من إمساكهما ببعضهما بقوة والأنكى هو رصد المحن بهدوء: (مات جيرالد بعد تلك الظهيرة. لقد أصيب بكسر في مباراة كرة القدم). إنه اختيار للعبارة التي تطنّ فينا طنيناً موحياً بالنسيان والتمزق محولةً، عن طريق حيلة مقصودة ، المغالاة المألوفة عند حدوث الإصابات إلى دقة غريبة بحيث تبدو تقريباً لطاقة التعبير عن الشيء البغيض (euphemism). ولطالما يمارس فورستر اللعب بأمثال تلك الحيل

سواء في المصطلح أو في الظرف الإنساني. فقد اعترف (بحبه لفكرة الوهم وبمزجه الشيء الواقعي مع الشيء المستحيل بحيث يغدو القارىء غير متأكد ما هو الشيء الواقعي وما هو الشيء المستحيل)، وفي قصصه القصيرة، حين تقتحم الأشياء فوق الطبيعية حياة الناس اليومية الكابية؛ فسنلاحظ كيف أن شعر الحياة Poetry of life يستطيع الترابط بنثرها. وفجأة يكتسب العالم المقلوب رأساً على عقب قيمته فيما لا يكتسب العالم المنظم ذلك. وتماماً مثلما من المحتمل أن يغزو ـ بان Pan ـ (كما في The Story of a Panic) ـ حفلة تنزهية، كذلك من المحتمل للموت أو الجمال أن يتلفا النفس اليومية. إذاً، طبقاً لمناقشته، لماذا يجب أن يكون الإنسان نظامياً جداً فيما يتعلق بالحياة؟ وكما قال، فالحياة فوضى، ومهما كان الشيء الآتي، رائعاً أو مفزعاً، فسوف يؤدي إلى مزيد من الإضطراب.

لذلك فهو لا يسعى إلى جمالية جامدة. فرواياته ـ حتى أحسنها أي: (حيث تخاف الملائكة أن تطأ الأرض Where angels fear to tread ١٩٠٥) و (هواردز أند) و(رحلة إلى الهند A passage to India ١٩٢٤) ـ عبارة عن اطروحات مستنبطة جاءت في إطار شخصيات كارتونية عديدة وان عدداً قليلاً منها جداً فيه ما يشبه الحياة وفي حين تكون اراؤه دقيقة جداً، يكون تصويره للحياة تصويراً تقريبياً. ومثله مثل عالم الرياضيات الذي يعرف بأنه على صواب لكنه لا يرغب أن يزعج نفسه بكتابة جميع معادلاته. وفي ظن (سيرل كونوللي Cyril Connolly) إن أسلوب فورستر اللامتناهي قد أعطى زخماً لكتاب من أمثال: فرجينيا وولف وكاترين مانسفيلد وديفدجارنيت(David Garnett) واليزابيث باون. ومن المحتمل جداً، على أية حال، ان معالجة فورستر (لمعنى) الحقيقة قد انسجمت مع العقلية الأسطورية العامة التي تأخذ جذورها من نماذج كافكا ولورنس وهيمنجوي. لقد ورث نبرته الهادئة قلة من الوارثين أمثال: سنو انكس ولسن وريما ـ ال. بي. هارتلي L. P. Hartley ـ و ـ بي ـ اج. نيوباي B. H. Newby ـ (خاصة في روايته ـ النزهة في سكارا The Picnic at Sakkara ـ ١٩٥٥). غير أن أخلاقيته تربطه بتقليد (المحبة) الذي يمتد من تولستوي إلى باسترناك وكذلك يشمل: كامو ومارلو ـ Marlaux ـ وسلون ـ

Silone ـ وفوكنر وسنو. وهو التقليد المشروح في رواية ـ (سعيد للأبد Happy Ever After) لتولستوي كما يلي: (إننا جميعاً . . . . يجب أن نستكشف بأنفسنا تفاهات الحياة كيما نعود إلى الحياة نفسها). ذلك هو الدرس الأخلاقي في تشوش فورستر الخصب وهو بصورة غريبة إيضاح لموقفه الفروسي إزاء فن الرواية. وفي التحليل الأخير، فالفن الذي يجده فورستر نقيضاً للفوضى، لا يهتم نصف اهتمام بالقدر الكبير من العلاقات الشخصية. وربما كان هذا هو السبب في هجره النسبي لفن الرواية. ولطالما أغرته نفسه بالإقلاع عنها. والنبرة السائدة حتى في (رحلة إلى الهند) نبرة تهكمية ساخرة، غير أن الفطنة فيها تحافظ على صون الأسطورة من أن تكون كئيبة وعلى صون الرسم الباهت للشخصيات (ما عدا شخصية عزيز) من أن يبدو هكذا للعيان. إننا نصطدم بلعبة فورستر الذهنية الجارية ما بيننا وما بين الشخوص المسطحة، وهذا يكفي بحد ذاته. ويجب أن نتصور أي شيء آخر. لكن فقط عند حدود الدعوة الباردة لرواياته.

إن نوعاً مماثلاً من خلق الأسطورة التهكمية أو الساخرة يبين عن نفسه في أعمال (إيفلين وو ١٩٠٣ ـ) و (إيفي كومبتون ـ برنت Ivy Compton Burnett ١٨٩٢ ـ). وللمرة الثانية، ان ما نفتقده لديهما من عمق في رسم الشخصيات والرؤية المجنحة يُستعاض عنها بالنشاط الذهني والإبداعية المخدشة. إن (وو) ككل أكثر طيشاً من هكسلي، وفي لسته شيء من ديكنز، وفي معرض شخوصه الأحمق المؤلف من: (ايمي ثانا توجينوس Aimée Thanatogenos) و (مارجوت ميترولاند Magot Metroland)و (مايلز مالبراكتس Miles Malpractice) و (بارسنب وبميرنل Parsnip and Pimpernell) و (سيباستيان ولعبته ـ الدب - Sebastian with his teddy bear) و (السيدة ميلروز ايب Melrose Ape) والآنسة (رنسيل Runcible)، نجد البرهان الكامل على فعاليته الخالية من الروح. فدماه المتحركة المفزعة تسبّب أحداث أصداء عابثة في مؤسسات عقيمة تدعى: المدرسة الخاصة Public School والجامعة والمجتمع. فهو يسجّل أصوات الشخصيات تسجيلاً جاداً كما يسجل رقصاتها المرحة. وشخوصه الحقيقيون هم أولئك السلبيون من ذوي الرؤوس الفارغة الذين

يمارسون النشاط كله ويثبون مرحاً بين الطحالب الزائفة لمجتمع مهذب من صنع كابوس مكيّف الهواء. ويمتنع (وو) عن التعليق: وليس عند (وو) ما عند فورستر من عرض خاطىء للشخصيات والأدوات. وعناوينه فصيحة بما فيه الكفاية. فرواية (الإنحطاط والسقوط Decline and Fall ١٩٢٨) تعدّنا لرواية (ابدان دنسه Vile Bodies ١٩٣٠): حيث يتلاشى الإنسان ذو الفضيلة النسبية، وسط ثرثرة فردية لشخص حيّ منزوع الروح. وكل مايتبقى بعد هذا هو الإنعزال الذي يقوم (وو) بتشريحه بلا الإدلاء بالمواعظ كما في رواية (زيارة ثانية لبرايدز هيد Brides head Revisited ١٩٤٥) . والموضوع الثابت لديه هو الغطس في تلافيف السبب المدمر المتمثل في المجتمع السائد: هوليوود، الديكتاتورية، الحرب الشاملة، والحماقة بعامة. والإيمان هو الضمانة الوحيدة للحماية. وفي عام ١٩٣٠، حينما اهتدى، تفوّق (وو) في كتابة الرواية غير الدعائية وطلع إلى العلن في مناسبات قليلة فقط: ففي (زيارة ثانية لبرايدز هيد) يوضح ضروباً من الحيرة بخصوص الإيمان، وفي (أدموند كامبيون Edmund Campion ١٩٣٥) و (هيلينا Helena ١٩٥٠) يمارس الكتابة عن سير القديسين. وعرضه للتفاهة أشد لذعاً من عرض هكسلي لها، وأكثر ابتكاراً وصرامة من عرض فورستر. وما من شك في أن الطمأنينة الروحية التي اختارها لنفسه قد منحته حرية عمل إضافية في أن يكون أشد قسوة: كما لو أن العالم لم يعد يهمه تقريباً.

وتكمّل رواية (نهاية المعركة The End of the Battle ١٩٦١) ثلاثية عن الحرب العالمية الثانية وهي تكثر من الإشارة إلى ملمحين من ملامح الإيثار (وهذا ليس هو السلوك الإعتيادي لضابط ونبيل)، في بيئة بريطانية الحلم بحتة ؛ وتبدأ هذه الثلاثية برواية (رجال تحت السلاح Men at Arms ١٩٥٤) وتتبعها رواية (ضباط ونبلاء Officers and Gentlemens ١٩٥٥) وهي تحكي عن: نادي ـ بيلامي Bellamy ـ و ـ جمبو Jumbo ـ و ـ فدو Fido ـ و ـ جاتي Chatty ـ والعم Uncle ـ وعن إداء القسم على سيف روجر دوق ويبروك Way broke ـ وعن ـ ترمر Trimmer ـ الحلاق السائق وهلم جرا. ولا يعني ذلك عدم وجود واقعية متطابقة مع ذلك كله.

فالخصوصية الإنكليزية تمدّ جميع الحروب وجميع الأعمال البطولية بأسباب الحياة. وباستطاعة المرء أن يلاحظ السبب الذي يدعو (وو) إلى أن يضع جنباً إلى جنب: الإفتتان الصبياني لـ كي كروجباك ـ Guy Crouchback ـ بالعسكرية وكذلك إصلاحه لخطئين هما: اقترانه للمرة الثانية بزوجته السابقة والحُبلى من ـ ترمر ـ ومحاولته إنقاذ بعض يهود يوغسلافيا. غير أن وجود اسم ـ ترمر ـ ومعناه مشذّب الشعر ـ وهو حلاق سابق، لا معنى له في ثلاثية جادّة. وهذا مثال على الخيال الانكليزي الضيق المضطرب، الخيال الذي لا يغيّر الحقائق الدنيوية، وهذا الضيق في الخيال سيّان عند (وو) و (فوكنر). وببساطة فالانكليز متعلقون جداً بوسائلهم الغريبة ومولعون جداً، بتنميق تلك الوسائل في كتاباتهم لروايات ذات جاذبية عامة. لم يعكس (وو) وحده هذه الجاذبية بل عكسها فورستر وهكسلي ايضا وذلك بداعٍ من ولعهم بأثارة العادات اثارة وهمية كثيفة. لقد طرحت رواية (محنة جلبرت بنفولد The Ordeal Of Gilbert Pinfold ١٩٥٧) لـ (وو)، شكلاً من اشكال الهلوسة بتماسك دقيق، وقد اصابت هذه التجربة الجريئة نجاحاً. لكنه يبدو غير منتبه للهلوسات التي تحاصره، حينما يزمع على ممارسة الفكاهة في روايته. فالاعتراف بأستحالة الواقعية المطلقة شيء، ورفض تأييد العرف القائم على هذا الاعتراف شيء آخر. ففي رواية (المحبوب The Loved One ١٩٤٨) فقط، وهي رواية هزلية ساخرة ذكية تجري احداثها في متنزه دفن هوليوودي باذخ، يبدو مؤكداً انه يفسد عن كامل معرفة ما هو قائم به.

وهنالك الروائية الأخرى (ايفي كومبتون ـ برنت) وهي ممن يجعلون دماهم يصارعون الحياة بأنفسهم، حيث تظل هي مبتعدة ابتعاداً بالغاً عن شخصياتها وكأنها توحي لنا بأن الحيوانات المروّضة خارجة عن سيطرتها وانها ستبقى كذلك دوما. وهذا النوع من العرض من أكثرها افراطاً ويستدعي الالتزام به قدرة هائلة. ويجب ان تمتلك المخلوقات حياة وفيرة خاصة بها، كما يجب ان يمتلك مبدعها درجة استثنائية من القدرة على الاسقاط الذاتي دون السماح لابراز التوضيحات. فأية

محاولة وعظية تفسد التأثير : لأن هذه هي طريقة الوصف اللاذع . ان ادوات الآنسة كومبتون ـ برنت تختلف قليلاً : وربما نسمعها تقول في محاكاة مفرطة لجين اوستن ، بأن بيتاً ريفياً هو الاساس الذي تقيم عليه عملها . وانها تُجري الحوادث فيه في العصر الفكتوري المتأخر ـ وهو العصر الذي ناجاه (ستراجي Strachey) بما فيه من مصابيح غازية ومرافق صحية سريرية ضخمة ومآسي مفزعة على الفراش ـ كما انها تعرض قسوة المنعمين . وتبدي تلك المخلوقات اراءها بشكل لا متناه وهي تنطق بجنون . فهنالك الأمهات الرئيسات اللواتي يتكلمن بأزدراء ثم لا يلبثن ان يتراجعن ، وهنالك الأباء الرئيسون الذين يتصرفون بسخط ويتخذون مواقف عدائية ، وهنالك الصغار الذين يمرون بجميع مراحل جحيم الحضانة وهنالك الحاشية بمن فيهم من : كبار الخدم وكبيرات الخادمات ومن الخدم والخادمات ممن يتملقون او يستطلعون بتطفل او ينحبون او ينظرون شزرا ومع اننا لا نرى وجوههم البتة ، لكن كلماتهم تعذبنا : فالشاشة خالية لكن الصوت دائم الانطلاق . فالكلمات تملأ الحجرات والجميع يتكلمون بأقصى طاقاتهم ، والحصيلة لا تعدو كونها ندوة مخبولة تعرض علينا اشخاصاً اعتياديين صُوروا تصويراً (كاريكتيرياً) عن طريق الاختبار البحت لكلماتهم . وهم لا يكتسبون معرفة بسبب نطقهم الكثير ، ومع هذا ، فالعرض الممل للعلاقات ـ بين الأزواج والزوجات ، والبنات والابناء والكبار والمفضلين والأمهات والأبناء ـ يستمر بلا هدف وبقسوة وصرامة كصرامة الدنيا نفسها .

ان مادة الموضوع الرئيسة تعتمد على النسيج العائلي ، اما اولئك الأفراد الذين يهجرون الوسط العائلي الى العالم الخارجي ، انما يفعلون ذلك احتجاجاً . فالعائلات تنوّم نفسها تنويماً مغناطيسياً وتكون اشياؤ ها الخاصة المختلفة بغير انتظام متمركزة في عالمها الصغير . وبمقدور المرء ان يدرك ما لهذا العالم الصغير من طاقة ومجالات واسعة ، غير ان القدر الكبير من الحوار غير مميّز ، والقدر الكبير منه اشبه ما يكون بـ (الستكوميثيا Stichomythia وهي :استخدام الحوار الدرامي الذي يستعمل فيه كل متحدث بيتاً واحداً من الشعر المترجم) وذلك من أجل أعطاء القارىء

رقصة القديس فايتس الذهنية St.Vitus's Dance وحالما تبدأ المحادثات المسهبة يسقط في يد المرء فلا يستطيع عنها فكاكا: وشخصيات الرواية لن تخرس قطعاً. ومع انعزال الشخصيات بعضها عن البعض الآخر وانعزالها عن العالم الخارجي، لكنها تخدم طرازاً من الكتابة المتميزة بحيث يهز خيال المرء هزاً عنيفاً مدخلاً اياه في دائرة النشاط، وايما شيء يمكن ان يتلف التوهج اللفظي. وعند مقارنة ذلك بالمحادثة المتوالدة والمفعمة بالحيوية بـ(ما بين الفصول Between The Acts ١٩٤١) لفرجينيا وولف، تجد ان الاولى مجرد ابهة فارغة فاسدة لشخصيات تافهة مقرفة. ان كل متحدث يمتلك ايقاعاته الخاصة به، لكن انتباه القارىء للايقاع سرعان ما يفتر. يحدث هذا عندما يزمع روائي ذكي على جعل جميع شخوصه ذكية، لكنها ليست ذكية للحد الذي تكون فيه حقيقية، بل ذكية للحد الذي يكون فيه ضعفها مؤدياً الى خلق عدة متحدثين. ومن السخرية هو ان ما تحتاج اليه الآنسة كومبتون برنت هو الوسائط لنقل الاسلوب الوحيد الذي تملك، وليس الى الناطقين بأرائها. وشخوصها تضع موضع التنفيذ وجهات نظرها هي، غير انها جميعها تستعمل اللغة نفسها، وهذا كما اشعر، اخفاق في مجال التكلم البطني. فما بين رواية (رجال وزوجات Men and Wives ١٩٣١) ورواية (أب وقدره Afather and his Fate ١٩٥٧: يتكوّم وصف زائف للحوافز والتصنع والانانية بعضه على بعض كألواح الزجاج. ولا ريب ان في هذا العمل طاقة ملحوظة، وان من الانصاف ان نفكر بأن الاسلوب نفسه هو الذي جاء بمعظم الروايات الى حيز الوجود، ولسوء الحظ ان وسيلة الآنسة كومبتون برنت الجديدة تعزلنا عن رؤياها تماماً مثلما تعزل شخوصها، الواحد عن الآخر.

وكما لاحظنا، فعند هكسلي وفورستر و (وو) وايفي كومبتون برنت وعي ذاتي بالخصائص التي تنتشر في كتاباتهم. فالسخرية الضمنية تندمج بالاسطورة المكشوفة. وهم يريدون منا ان نعرف بأنهم يزيفون ويفسدون وانهم مستعدون للتضحية بالتركيب الجملي اليومي، ما دامت الغاية هي وثاقة الصلة بالموضوع العام. ان الاحساس بالانموذج قوي لدى الاربعة. ففي روايات (وندهام لويس

١٨٨٦ ـ ١٩٥٧) فقط يصير الشعور بالذاتية قدحياً . فروايتا (تار Tarr ١٩١٨) و (الجسد الوحشي The Wild Body ١٩٢٨) تدمران الدمى البشرية المتحركة عن طريق المغالاة العنيفة بأستخدام نثر رخيص . وان رواية (قرود الله The Apes Of God ١٩٣٢) تسخر من جماعة (بلومزبري Bloomsbury) سخرية مفعمة بالحيوية والسايكولوجية المنحرفة بشكل مبهج ، لكن بعد ذلك ، فأن جماعة كهذه تعطي اي مغال بداية طيبة . وبعد قضاء فترة الحرب في كندا ، كتب لويس (الادانة الذاتية The Self - Condemned ١٩٤٥) ، وهي رواية تظهر ثرثرته المتزايدة ونقده الذاتي المتضائل ان روايته (تل روتنج Rotting Hill ١٩٥١) المضادة للاشتراكية لاذعة جداً مع انها تزخر بالصور البالغة الزخرفة والصور الكاريكاتورية مثلما تزخر بها روايته (انتقام من أجل الحب The Revenge For Love ١٩٣٧) . ومن الغريب جداً ان لويس رائد النظام والترتيب قد احتاج الى مجال رحيب من التجربة قبل ان يكون بوسعه خلق محاكاته المضحكة المتطرفة . لقد صارت رواياته أكثر تفككاً وفضفاضة جداً مع ان اهدافه الدائرة حول ـ الدجالين البوهيميين واليساريين الجادين ـ بقيت هي هي . وفي نظره لنفسه بمثابة (عدو) ، مال الى ان يحوّل السخرية الى (سيرك) ، ولقد احتاج الى مجال رحيب يستطيع معه ان يجعل من نفسه ومن اغراضه اسطورة . ويظهر لويس على حقيقته تحت العناوين الفرعية لثلاثية (العصر الانساني The Human Age) وهي : (عيد الأبرياء المقدسين Childermass) و (مونسترجي Monstre Gai) و (مالن فياستا Malign Fiesta) . فعنده الكثير من الكرنفالية والسخرية كما عنده الكثير من العقلانية المقصودة المقتصرة . وباتخاذه جدياً لنفسه بمثابة (عدو) ، لم يكن نصف مقنع كحاله عندما امتلأ غروراً في تفحص شخصية (فالستاف Falstaff) ، لأن عبقريته كانت أكثر ضآلة مما اراد أن يعترف . وهذه الروايات تظهر مزاجاً هجومياً رحباً قائماً على اسس صارمة ،لكن رواية (الادانة الذاتية) تؤشر بداية الجدية التي تصيب المرء بالتخمة . وما بين حالي (ديوجين) الساخر من نفسه والمهرج الذكي ، يكون لويس لا شيء ، وسرعان ما تصبح دعايته للجناح اليميني مضجرة . وهنالك ممارسة محدثة على منوال طريقة لويس للروائي

(رونالد دنكن Ronald Duncan) في روايته (القديس سبق Saint Spiv ١٩٦١) وهي تشير بأصبع الاتهام الى المسيئين عينهم ، وبأستغراقها جدياً في السخرية ، تسف الى حد غريب ، الى سماجة غير ذكية مشابهة .

- ٢ -

لقد سبق لي ان اقترحت بأن الفكرة التجريدية عن الانسان ترقى به حقاً الى نقطة يكون فيها انساناً في اقصى حالات عزلته . وعندما يصبب الروائي ، الهادف الى انموذج عام (مثال ذلك ، انموذج العالم العبثي) هذه الحقيقة يجب عليه ان يوازي بين الانموذج والعزلة . مع ذلك ، من العبث الافصاح عما يصعب على الناس التعبير عنه بأنفسهم ، وليكن مفهوماً ان الروائي ينبغي ان يشعر بأنه ، وهو يبتكر رواية مقاربة للواقع ، يبتدع ايضاً رواية لما لا يمكن ملاحظته . وبأعتماده على حساسيته في الابتكار والصناعة ، سوف يتخلص من حيرته عن سبيل التهكم والعزل الذاتي والاعلان الذاتي : (هـوذا انا نفسي حقاً برغم كل شيء) ، وهلم جرا . واننا لنفكر بمواعظ هكسلي وبفك فورستر المتعمد للبنية الاجتماعية وبالكبح الذاتي عند (وو) وايفي كومبتون برنت وبالاقحامات الميلودرامية لفكرة (عدو) عند وندهام لويس . وبالمثل تكتب (روز ماكولي Rose Macaulay) كتابة تهكمية في روايتها (الجزيرة اليتيمة Orphan Island ١٩٢٤) وبذلك تجعل عملها السردي يلاقي عسرا ، وكذلك يفعل (تي . أف . بويز T. F. Powys ١٨٧٥ - ١٩٥٣) وهو من الانصار الثقلاء لفكرة الوصف العام للعالم الريفي الساذج ، في روايته (خمرة السيد ويستون الجيدة Mr Weston's Good Wine ١٩٢٨) حيث يقحم التهكم المفهاف على الرموز الغامقة . وهكذا تصير رواية بويز ابرع مما كان يمكن ان تكون عليه .

ان مثل هذا التهكم شيء محمود حين يقصد الروائي منه المشاركة في حملة من أجل الحكم على الاشياء بصورة صائبة وحصيفة . ويتضمن التهكم تفكيراً هادئاً مثلما تتضمن السخرية ذلك . لكن ماذا بوسع الروائي ان يقدم اذا كان متحمساً لأمر

غير عقلاني ؟ وعند امتلاكه حساً حاداً بصناعة الفن ، فسوف يكون موزعاً بين الاحساس بالطبيعة الابتكارية لكل ما يكتب وبين الحاجة للابقاء على النبرة التنبؤية . هذه هي مشكلة (دي . اج . لورنس) ، او الاحرى ، هذا ما كان يمكن ان تكون عليه . فقد اهمل لورنس (١٨٨٥ - ١٩٣٠) التهكم وفضّل الطعن وابتكر رموزاً جلية مؤشراً بذلك وعيه الذاتي . واحياناً يحيّر الفنان الواعظ . فمن الممكن ان نتناول روايات لورنس والتي يعرض في كل منها انموذجاً لأحد الطقوس ، وهو موضوع تجديد النشاط الجسدي المعبّر عنه بلغة الورود والناحية الجنسية ، واضافة الى ذلك ، فالشكل العاطفي في عمل لورنس دائم الحضور وداخل كحضور القدر نفسه . ففي ختام رواية (ابناء وعشاق Sons and Lovers ١٩١٣) يولد رجل ، وفي رواية (قوس قزح The Rainbow ١٩١٥) تولد امرأة ، اما في رواية (نساء عاشقات Women in Love ١٩٢١)يقع زواج وفي رواية عشيق السيدة جاترلي Lady Chtterley's Lover ١٩٢٨) تحبل امرأة بطفل ، وفي رواية (الرجل الذي مات The Man Who Died ١٩٣١) يُطرح فعل الحبل على انه شيء مبهج تقريباً . تلك هي مراحل تنامي اسطورية ترد بالحجة على نبالة البرجوازية والاعجاب بالشعور الودي نحو الآخرين والتصنع والجشع والاستنتاج المنطقي والجنس المتاجر به او المطهر جزئياً ومسيحية مفلسة تعزف على الوتر المميت للصلب . لم يمتلك لورنس فكرة اجتماعية : كان انجذابه منصباً على الجوانب الغريزية والحدقية عند الانسان ويجب ان نلاحظ هذا الانجذاب عنده في (الوعي الخاص بعبادة القضيب) وفي (شجاعة الحساسية) . ان استعمال لورنس لكلمة (touch) استعمال مركب ومبجل . وكذا ينبغي ان يكون ادراكنا لموضوعاته الرئيسة . وبعبارة اخرى ، ينبغي علينا الا نضحك او نتثاءب ، وهذا الامر صعب لان لورنس محب للأبهة وهو ذو نفس طويل في الكتابة .

في الحقيقة ، انه يعتمد على الطاقة المقنعة للاسطورة وعلى الطاقة المغناطيسية لقدرته المنتشية . لكن ، كما قلت ، فالأسطورة بمحض طبيعتها الخاصة وبسبب العناصر الجمالية تجعلنا واعين ذاتياً : والمفروض بنا ان نلائم انفسنا مع الانموذج

ولكن ليس المفروض بنا ان نشعر بالحيرة لأن الروائي يتناول الاسطورة بجدّية أكثر مما نفعل . واذا فقدنا ايضاً ، بملائمة انفسنا مع الانموذج ، احساسنا بالسماحة ، يكون كل شيء على ما يرام . اما اذا لم يكن ذلك ، فنحن نشعر بتجريد الاسطورة وانعزالها وحسب ، ونشك بأنها مجرد رياضة ذهنية لكاتب لم يستطع ان يتدبر امر التعقيد الكامل للمجتمع . وهذه مسألة مهمة للاثنين : للكاتب الساخر ولروائي الاسطورة .

فالمجتمع بما فيه من ادوات تقنيّة وانماط سلوكية ومبادىء اخلاقية سوف يبدو دائماً خانقاً للروح الفطرية فينا : وهذه هي موضوعة لورنس الرئيسة كما انها موضوعة ، فورستر ايضاً . وينبغي علينا ان تكون على استعداد بأن نجيز لانفسنا قليلاً من الاذعان ، حيث اننا لا نقبض على زمام الامور كما يتراءى لنا . وجميع انظمتنا غير مناسبة وليس بمقدورنا ان نحاول جعلها كاملة . وان تمحيصاً كاملاً للانسان في المجتمع يقودنا القهقرى الى الحالة الانسانية التجريدية العامة التي هي ، في نهاية المطاف ، حالة خاصة بكل واحد منا . وليكن واضحاً ان اي فرد لديه الرغبة في تجنب المجتمع المعقد تقنياً (الذي يكثر سنو الحديث عنه) يستطيع ان ينقلب اما الى التيار الداخلي او الى الاسطورة المنعزلة . وان رواية موفيه بالغرض لن تنتج من اي نوع من نوعي الاجتناب ولا حتى من خلطهما معاً . ويجب على الروائي ، إن عاجلاً أو آجلاً ، ان يقدم احترامه الى مادة المجتمع ، اما اذا شاء تقديم المزيد من الاحترام ، فذلك شانه وحده . وليس هناك مكتب نسب يلزمه بالولاء الصادق .

لقد حان الوقت الآن بأن ننظر الى بعض الروائيين ممن حاولوا تقطير الاسطورية من المواقف الانسانية من دون ان يقدموا ، اذا جاز التعبير ، كتبهم المختبرية ، والمفروض بنا نحن القراء تزويد الرواية بأية معلومات نظنها مناسبة ، حيث ان الروائي يقوم بتقديم المادة الرئيسة . ولا بد ان تكون النتيجة تبسيطاً ودرجة من الضحالة والبساطة البالغة . وهنالك على الطرف الآخر يوجد الروائيون الذين يكدسون المعلومات والحقب الزمنية ، واذا ما قيض لهم على اية حال خلق اسطورة ، فأنما هم يخلقون تلك الاسطورة ذات الحساب الاجتماعي المحض

والتي ، برغم كل شيء ، تـؤدي مـا تـؤديه الاسطورة : فهي تجسد الخصائص الاساسية وتقيم العلاقات المتبادلة . فمثلاً ، ان كاتب الاسطورة سوف يبحث في رحلات الى عالم الظلام ، وبنشوء الآلهة وبألّية البشر وبالاحساس بالارض - الام . ففي تصوره تظهر جميع المدن الفاضلة واراضي النعيم الخرافية وحقول الاستكشاف الجديدة والسجون والجبال . وهو في هذا يعتمد الاشياء الاعتيادية والمبتذلة ، ولربما يقدم هذه الاشياء على انها التصميم او الاساس البسيط لسرد معقد . وفيما بعد نستطيع استخلاص معان ادق من نصوص مختلفة . غير ان المعنى ليس كل شيء ، اذ بأمكاننا الوثوب فوق الدرجات المصقولة بدلالة اعمدة السلم ، وبالمثل بأمكاننا ان نتدبر هذا الامر دون استخدام الاعمدة قطعاً . فقد تضيع الاسطورة هباءً عند بعض القراء وقد تكون ضرورية عند البعض الآخر . وفي العادة ، تستثير الاسطورة فينا استجابة فطرية او مبسطة : وعلى سبيل المثال ، تقدم لنا رواية (ديزي ميللر Daisy Miller ١٨٧٩) لجيمز (المخطىء البريء) كما تقدم لنا ايضاً وصفاً بارعاً للاعراف والحوافز وحالات سوء الفهم . وان رواية كرواية (يوليسيز Ulysses ١٩٢٢) لا تقدم لنا اسطورة ومجتمعاً وحسب ، بل انها تحوّل اعمق الخصوصيات الى افعال . وسواء أكنا نستطيع ان نهضم او لا نهضم الكثير على التو ، فتلك مسألة مختلفة . والشيء الرئيس هو ان الاسطورة تساعد الروائي على ان ينظّم وان يكثّف ، واحياناً ايضاً ، على ان ينجز عمقاً تفكيرياً زائفاً .

ب - الوهم كواقع

- ١ -

في عام ١٩١٣ اعلن لورنس الحرب على اعمال جالزورثي وشو و(جماعة المسطرة والقياس الرياضي) . وحال انتهائه من (ابناء وعشاق) بتعقيداتها الاوديبية اللاشاعرة بالذات ، فقد شرع يؤسطر هواجسه المستحوذة عليه بعبارات مانوية تقريباً : وليتوارى العقل المجرد وللتوارى المحبة المجردة وليقدم العون الى اللاشعور ليسود بكامل طاقته . وطاقة الحياة عند لورنس اكثر ما تكون شيئاً صوفياً وسحرياً عما هي عليه عند

شو . واذا ما نظرنا نظرة نزيهة (كما هي عليه .ياته من استعداد في جعلنا ان نلحظها) فإن اسطوريته تتخذ شكل الغموض المقصود . فالغيبوبات والنشوات والاغماء التخشبي الهانيء ونوبات الجنون السعيدة وضروب الخدر فوق منابت الورود والرقصات بحضور القطعان ورشق زهرات الربيع في شعر العانة وابتهال الثمار المستمر والمحاصيل والخيول والتماثيل الصغيرة والقضبان الرمزية ونبلاء الصناعة المجدبون والفلاحون المخصبون والهنود الحمر وماسحو الخيول والخنافس السود والبعث والتنانين . . كلها تستثير مشاعر أبطاله وتمحو فاعلي السوء عنده . فهنالك الكثير جداً من بصمات (فريزر Frazer) و(تايلر Tylor) و (فروبينس Frobenius) ، وهنالك الكثير من بصمات (بلافاتسكي Blavatsky) و (فاجنر Wagner) في رواياته . لقد خاب في ان يدرك بأن الاسطورة هي التي تفصح عن نفسها وما تحتاج اليه انما القليل من التعليق . وهي تصل القارىء قبل ان يتم شرحها ، لكنه اراد ان يتأكد من ذلك . فلا حاجة لشرح الانسان الطبيعي او الريفي ولكن هناك حاجة لجعله مثيراً للاهتمام (والذي هو ليس كذلك غالباً) .

ان روايات من امثال (القديس ماور St Mawr ١٩٢٥) و (القنغر Kangaroo ١٩٢٣) و(الشيطان المزّين بالريش Plumed Serpent ١٩٢٦)تثير بما فيه الكفاية مسألة الهناءات الارضية :وفيها نعرف ما الذي يهدف اليه قبل أن يأتي الى نهاياتها . وفي الرواية الاخيرة يظهر كيف ان اسطورة كأسطورة (كويتزالكوتل Quetzacoatl) يمكن ان تعيد الماضي الينا ، وهذه فكرة ثرية ، لكنه سرعان ما يفوته مشاهدة هذا النمط من الناس الذين ربما يريدون رؤ ية انفسهم وهم متورطون بأحداث الرواية من دون اجهادهم بالاسطورة الاساسية . ان كتابيه (التحليل النفسي واللاشعور Psychoanalysis and the Unconscious ١٩٢١) و(فانتازيا اللاشعور Fantasia of the Unconscious ١٩٢٢) اسهل قراءة في بعض اجزائهما من قراءة المقاطع التنظيرية في رواياته . لقد قال بأن (فرويد) قد بالغ في اهمية سفاح القربى ، وان (يونج) كان مخطئاً في مسألة اللاشعور الفطري ، وان (دوستوفسكي) كان عقلانياً جداً ، وان (بروست) و(جيد) كانا جافين ومتمدنين جداً ، وحتى (جويس) كان متعفناً .

والتلقين الذاتي دائماً ما يقضم اليد التي تطعم . وعليه لن نلام نحن انفسنا اذا ما اهملنا لورنس المتغطرس واذا ما وجدنا لذةً خبيثة في المسافر النزق في رواية (البحر وسردينيا The Sea and Sardinia ١٩٢١) . فالناس في اطار ما نطلق عليه حياة حقيقية يغضبون مثلما ينتشون غالباً ، لكن لورنس يميل الى تناسي هذه الحقيقة . فهو يطرح الشيء الوفير من عندياته . وهؤلاء الذين يحبون الاساطير مرققة ، سيتحولون بصورة طبيعية الى روايات اطول . غير ان الروايات القصيرة تحتفظ بجودة احسن : لرشاقتها واقتصادها في السرد وكذلك لما فيها من مزيد من الايحائية البارعة ، ولا شيء من اثار المؤلف الموثوقة يمكن له ان يوازي تماماً ، اذا جاز القول ، رواية (الدعسوقة The Ladybird ١٩٢٣) و(الثعلب The Fox ١٩٢٣) . فلورنس المقتضب مثل توماس مان المقتضب ، بحيث يجعل المرء يتساءل فيما اذا كانت الرواية ، بتأكيدها الذاتها ازاء القصيدة القصيرة ، قد اوغلت في المدى بعيدا . فالاسطورة ، علاوة على دعمها للبناء الضخم ، يمكنها ايضاً ان تقتصد في تبديد المفردات . وهي تعمل في مسارين ، جاعلة الاقتضاب ذا عمق والاطالة ذات اعتدال ، لكنها ايضاً تغري راسم الصور المنمنمة على الاطالة والفنان الحقيقي على اللاابالية .

في اللحظة الراهنة يكون اهتمامي الرئيس منصباً على الاسطورة التي تبدو نابعة او مرتبطة بلا شيء معين في البيئة اليومية . وعلى سبيل المثال ، فأن روايات (مي سنكلير May Sinclair ١٨٦٥ - ١٩٤٦) تبدو دوماً على شفا الهام لكنها لا تجيء موافقة تماماً لتطلبات الفن ابدا . فهنالك في كل جزء من رواية (الاخوات الثلاث Three Sisters ١٩١٤) رهاب احتجاز - وهو الخوف من الأماكن المغلقة المترجم - مماثل لما في غرفة التدوين التي صورتها ايفي كومبتون - برنت . وتدور حوادث هذه الرواية في مقر قس ريفي ، وهو الموقع الذي يستثير الأخوات (برونتي) ويستحث النشاط الكتابي الصارم على كتابة رواية (الموت The Way of All flesh) ، وتظهر هذه الرواية كيف ان التكريس المفرط يؤدي الى الافساد . وبأستمرار يخذل القس بناته ، وحينما يتمردن يفلح في اعادة ربط احداهن الى صفه العاجز . فتتسامى تلك بغرائزها الجنسية بينما تستمر الأخريات على التصنع ، غير مميزات بين جوع الرجل اليهن وبين رغبته في الزواج منهن . والمشكلة في ادراك

مي سنكلير لهذه الموضوعة الواعدة تكمن في برودها : فهي تقوم بالتحليل تقريباً قبل ان تصف الموقف بجميع تعقيداته . فما بين تشريحها الهادىء وما بين الاخوات الحبيسات في الجنون لا يوجد وصف من طريق الاستعانة بالامثلة والتجارب . من الناحية النظرية تؤدي الرواية معنى ،لكن يبدو ان الروائية نفسها بحاجة الى جرعة من الحيوية الحيوانية . مع ذلك ، فالشهوة المختفية تحت مظهر كاذب والاحباط المحرّف بالكلمات الخارجة ، يحتاجان الى اكثر من مجرد الطرح العقلاني . والى هذا الحد ، كان لورنس على صواب . والى ما فيه الكفاية منطقياً تعد رواية (ميري اوليفر Mary Oliver ١٩١٩) من اكثر رواياتها اقناعاً لأنها تستخدم اسلوب التيار : ان بعض الدماء الحارة تسيل في النهير العقلي لتصب بعد ذاك في شعاب كتابتها كذلك توجد بعض الافكار الساخنة ايضاً . وتبدو الرواية مثل لعب الورق (Beggar-my-Neighbour) الذي يلعب بورق مكتوب عليه : مفاتح القربى واوديب والطفالة (ابطاء الشباب او تأخر البلوغ المترجم) والكأس والانتشاء والجنون ، مع ذلك هنالك الكثير من الكبت والهُواس . ان (ميري) قطعة جليد مثلما هي اداة مسرحية وهي تحيط بعملها المسبّق بطلة رواية (حياة وموت هاريت فرين The Life and Death of Harriet Frean ١٩٢٢). ولسوء الحظ لم تستطع (مي سنكلير) تجاوز جدة علم النفس الجديد :نقول لسوء الحظ ، لأنها كانت تمتلك الذكاء لكتابة تحفة ادبية حتى عن القضية الانثوية .

والغريب جداً ، لا شيء اكثر عمقاً من بعض الاساطير المبنية على فكرة القوة العائقة . ان خصوبة فورستر تمارس طقوسها في قصصه القصيرة ، أما تأسل (اي العودة الى صفات الاسلاف التي ابتعدت عنها الانسال السابقة المترجم) كاريلا ـ Carella ـ في رواية (حيث تخشى الملائكة ان تطأ الارض) ونظيره الاكثر سماجة المتمثل في شخصية (ستيفن ونهام Stephen Wonham) في رواية (اطول رحلة) فتبدو شخصيات مغبّرة نوعاً ما . وفورستر لا ينسب اشياء مثالية الى آلهة خمره كما يفعل لورنس ، ولعله لهذا السبب يفشل في اضفاء الكثير من الحياة عليها ، حتى على مستوى الصفات المجسدة . وتبدو شخوصه رسوماً تخطيطية وحتى انها نظرية مثلما عليه حال (ميري اوليفر) . وبمقدورنا ان نقول الشيء ذاته عن (رِما Rima) بائعة الطيور وبطلة رواية (العمائر

الخضر Green Mansions ١٩٠٤) لـ (دبليو . اج . هدسن W. H. Hudson) وعن (هيزل Hazel) الخيالي الذي يحب الثعالب في رواية (ذهب الى الارض Gone to Earth ١٩١٧) لـ (ميري ويب Mary Webb) . وان شخصية (برو Prue) في رواية (السم الثمين Precious Bane ١٩٢٤) ليست اكثر جودة ، لكنها على الاقل مدعمة بسحر ريفي اكمل . ان رواية (وولف سولنت Wolf Solent ١٩٢٩) لـ (جون كاوبر بويز) تُعنى بشخصية (دورسيت Dorset) كما عنيت (ميري ويب) بشخصية (شروبشاير Shorpshire) . لكن بحكاية هزلية ذات نكهة تجديدة . وبطريقة ما ، لا بد ان نكون مجانين قليلاً بأتجارنا بالاسطورة قطعاً ، وان الحكاية الهزلية الساخرة (Farce) توفر المفتاح الى الحالة الجيدة . والرصانة تسبب الكساح للجانب الزائف في الاسطورة ، هذا الجانب الذي نستغرق فيه دون علمنا بذلك حقاً .

ويكون هذا واضحاً في اعمال هكسلي وفورستر وجويس . وما من ريب ان قصة البعث للورنس في رواية (الرجل الذي مات) تتوجه الى القارىء الجاد كما تتوجه رواية (الفرصة Chance) لكونراد ، وهي عبارة عن ملف عن الاحباط والشذوذ الجنسي . ان التصاميم نابضة بالحياة ، لكنها تخلق ضباباً حول الاشياء المباشرة ابتغاءً للابهام . وهي تقصد اكثر مما تقول به ، وحتى ذلك الذي يقال ، يقال بطريقة جادّة . وباستمرار تأخذنا امثال هذه الكتابات الطموحة الى حافة الاحلام ، والى البقية الباقية من وعينا البدائي ، والى عموميات الذاكرة الشعبية والى خلق الاسطورة المعقدة كلياً عن الجهالة بما نسميه ديناً . والاسطورة تتطلب منا دائماً جهداً عقلياً وخيالياً . سواء ، اكانت ريفية اومدنية ، جنسية او دينية ، بطولية او مخزية . ويجب علينا ان نتصارع مع المؤثرات الضبابية كما نتصارع مع الحقائق الدنيوية بكل ما لها من اصداء وما فيها من مضامين . وبالتخلص من الشعور الذاتي الذي تسببه الاسطورة ، يصنع الذكاء او التهكم تأثيره بالضرورة . والاسطورة وحدها لا تخلق ادباً جيداً ، لكن الادب الجيد اياً كان نوعه يستطيع الافادة من حضور الاسطورة ، والاساس الأمثل : هو الاخذ بها او اهمالها حسب الحاجة . والمغزى يكون في ذلك الجزء من الرواية الذي يشغل اذهاننا بينما تقنعنا الاسطورة بمزيد من الود .

ان اليزابيث باون (١٨٩٩ -) هي من بين احسن الروائيات في جعلها المعنى

العميق يُفهم فهماً جيداً في الوقت الذي تشغلنا فيه بـ ... مصفوفه بعناية . فهنالك الناس الغريبو الاطوار في الفنادق الخاوية الذين يتركون فينا أثراً شبيهاً بما يتركه كافكا ، لكن من دون توق كافكا المكشوف الذي يريد لنا ان نفهم فهماً كاملاً . وهي تتفوق باستخدامها الهلوسة وحلم اليقظة والتيار المتعقل تعقلاً صارماً . وتوحي عناوينها بما تمتلك من طموحات اسطورية لحكاياتها امثال : (الفندق The Hotel ١٩٢٧) و (ايلول الاخير The Last September ١٩٢٩) و صوب الشمال To the North ١٩٣٢ و (حرارة النهار The Heat Of The Day ١٩٤٩) . وهذه هي جغرافية الاعتبار الذاتي وتجسيد الفراغ الانساني . وليس هناك من روائي قد عبّر عن هذا الفراغ بمثل هذه الحدة ، سواء اكان فراغ افراد عائلة (بورشياز) في رواية (موت الفؤاد Death of the Heart ١٩٣٩) عن كانوا ينظرون بخيلاء الى الناس المحترمين زهواً منهم بأنفسهم ، او اكان فراغ الاباء العصابيين ممن يعيشون حياتهم من خلال ابنائهم في رواية (البيت في باريس The House in Paris ١٩٣٥) . واذا كان لدى باون من خطأ فيكون في ضآلة الدليل لديها ، وكأنها لم تستطع تقريباً ازعاج نفسها بأكثر من الحقائق المتحولة مسبقاً الى فلسفة في ذهنها . بالنسبة لها ، هنالك دائماً شيء ما حتى في اكثر المواقف تفاهة ، ودائماً ما يكون نثرها متساوياً مع امثال هذه المواقف ، لكن صبر القارىء لا يكون كذلك احياناً . ربما ، على طول الخط ، كانت تتناول الاشياء بطريقة غير مباشرة تماماً وقاسية جداً .

ومن بين الروائيين الآخرين الذين اقترحوا الاشكال التمهيدية وتركوها بلا وضع نقاط رئيسة ، الروائي (كرستوفر اشروود Christopher Isherwood ١٩٠٤ ـ) الذي غُني ببرلين ما قبل الحرب بما لم يعن به جويس بـ (دبلن) ومان بـ (لُبك Lübeck) ، لكنه جسد العالم المدني بشخص الخونة الجنسيين . فالسيد (موريس) في رواية (السيد موريس يستبدل شيئاً بشيء Mr Morris Changes Trains ١٩٣٥) رجل ماسوشي يحس بالحاجة الى ان يدفع نقداً لقاء ان يُجلد في اوقات منتظمة ، وسالي باولس -Sally Bowles- في رواية (وداعاً يا برلين Good bye to Berlin ١٩٣٩) امرأة ذات غلمة نسوية دقيقة ؛ وكلتا الشخصيتان تمثلان وضعاً ابعد من ان يتفق مع طبيعة المرء الصميمية . وهما لا

يسببان اذى بما لديهما من انحرافات لكنهما يكوّنان النقيض للشهوات وفتور الشعور على المستوى الشخصي ، ثم تتلاحم هذه الانحرافات لتكون اساساً للنازية . وتعرض هذه الروايات اشياء كثيرة ، لكنها لا تعرض اشخاصاً قابلين للتصديق . ان (اشروود) لا يعتق نفسه قطعاً من عالم (اناقته) الوهمي ، والمسترقين النظر والمتآمرين اليافعين وانهار الجليد ودروب الماعز والقطارات المسافرة والاشخاص الذين يعوزهم التكيف الاجتماعي لعيوب من صنع انفسهم والحالات غير المجدية والتأويل المغالى به لحياته الخاصة بكونها اختياراً اسوء ما فيه اماكن السكن الوضيعة . ويتكرر في روايات اشروود (البحث عن اب) و (الأم السيئة التي تمضغ المصطكاء) كما يتكرر في سيرته الذاتية الموسومة بـ (أسود وظلال Lions and Shadows ١٩٣٨) . ان (فيليب) في رواية (جميع المتآمرين All The Conspirators ١٩٢٨) لا يتفوق ابداً على نفسه الضعيفة ، وان نهاية الرواية التي تظهره فائزاً بالجائزة الثانية في مباراة شعرية ، لم تكن الانحطاط الاخير لنفس حساسة بل انها المطلوب اثباته (Q.E.D.) المضجر . وتكون براعة اشروود الرئيسة في سرده المنعش وتحقيقه السينمائي . فهو ماتع ، ما دام يستطيع جعل المشاهد يتبع بعضها بعضا ، لكنه عندما يحاول الايغال بعيداً ، الى المعاني الاخلاقية ، فجل ما يقدمه عبارة عن تصنع منتفخ . ففي رواية (براتر فايلوت Prater Violet ١٩٤٥) يذهب الى ابعد من التصوير الفوتوغرافي الذي مارسه في كتابة روايات برلين ويحاول ان يقدم (بيرجمان Bergmann) اليهودي الاوربي الكهل السيء الخلق على انه (وجه لموقف سياسي . . ووجه لفترة من الزمان تتميز بأحداث خاصة . انه وجه اوربا الوسطى) . وهذه الرواية في مجموعها سطحية جداً . ومن العسير ان نهضم حتى ان كان بيرجمان قد بدا شخصاً ، وكما هو الحال فعلاً ، فهو لا يعدو كونه دمية ذكية .

وفي احسن حالاته ، يكون اشروود (اسيفو Issyvoo) ، ذلك المستمع الجيد ، والمحلف الدمث غير المتراجع ، وهو يشترك مع سومرست موم ببعض الخصائص . وكلاهما يؤلفان عن الاسطورية الصبيانية الدخيلة الدنيوية سطحياً المتعلقة بالانحطاط الروحي في البقاع الاجنبية ، وكلاهما يجمعان الحقائق بنسخها الفاتنة ويثبتانها بكل عناية في (البومات) غير متميزة تميزاً شخصياً واضحاً . وكلاهما تحولا صوب الديانات

الشرقية : فموم في رواية (وجهات نظر points of View ۱۹٥۹) يتحسس لحياة قديس هندوسي ، بينما نشر اشرودد كتاب (فيدانتا[1] من اجل العالم الغربي Vedanta for the Western World ١٩٤٦) وتعاون مع (سوامي نكهلاناندا Swami Nikhilananda) في عام ١٩٤٤ على ترجمة (Bhagavad-Gita) . وان ورواية اشروود الموسومة بـ (العالم في المساء The World in the Evening ١٩٤٥) توصي بالمحبة وبالطريقة الصاحبية . ويبدو بان مجرد الرؤ ية الكاملة للتوافه ومجرد التنازل الكامل عن الحكم عليها ، يعبدان الطريق نحو الاستنارة . ان قراءة لأشروود او موم ستكون تحملاً لنوع من التقشف البارد المقروء . وبالتأكيد ، ان كليهما بارعا الصنعة براعة رصينة سواء في فترة نقص الايمان الاولى او في فترة الراحة الروحية في سنواتها الاخيرة . انهما مثيران للاهتمام بكونهما (او لاختيارهما ان يكونا) امارات دالّة اكثر من كونهما ادوات مبشرة بأية رسالة ، وان طرح اشروود الساخر المدروس في رواية (زيارة الى هناك Down There on A Visit ١٩٦٢) لمراحل حياته الماضية يرقى الى اعتبار نفسه عرضاً ذا علاقة ، تحت رعاية (هايسمنز Huysmans) ، بدءً من رباطة جأش مرحلة النضوج .

كذلك وجدت حالات الانحطاط والمرضية ايضاً المفسرين لها ممن لا يمتلكون تطلعات رمزية . ان (دينتون ويلج Denton Welch) ، وهو (ترومان كابوت Truman Capote) انكليزي ، نجح في انتاج روايتين قبل موته المبكر : ففي (الرحلة العذراء Maiden Voyage ١٩٤٣) و (البهجة في الشباب In youth is Pleasure ١٩٤٥) ينغمس بطل الرواية الشاب في اوهام ماسوشية .

كان اشروود نفسه قد اثارها ، باتقان اقل ، في رواية (براتر فايولت) . وفي سنة ١٩٣٨ نشر (لورنس دريل Laurence Durrel) رواية (الكتاب الاسود The Black Book) وهو قصة (لورنس لوسيفر Lawrence Lucifer) الشاب الذي يذهب الى الادرياتيك ليكون كاتباً ، وهي تُنبأ عن رباعية الاسكندرية ، لكن كل شيء فيها أكثر سماجة وأكثر زخرفة على نحو يعوزه الذوق . ويرافق لوسيفر فيها :

---

١ - الفيدانتا : نظام فلسفي هندوسي مبني على الفيدا ، والفيدا كتب الهندوس الدينية الاربعة او واحد منها .

شهواني بيروي (نسبة الى بيرو) وبغيّ ورجل عائش على ما تكسبه مومس ورجل مصاب بوسواس المرض ، لكنهم يمدّونه بقوة بمزاح محلي ثقيل . والنثر راكد ويميل الى ان يكون متكلفاً . ويمكن العثور على الكلمات الرباعية الاحرف كما في مجموعة recherché اللاتينية ، والتأثير العام يشكّل تخمة تقريباً ، وكأن داريل كا ن قد عزم على تحديد اسلوب (فربانك) .

بعد رواية (تحت التل Under The Hill ١٩٠٣) لـ (بيردزلي Beardsley) كان يجب على (رونالد فربانك Ronald Firbank ١٨٨٧ ـ ١٩٢٦) ان يعمل بجد لكي ينتزع الشيء الاكثر انحرافاً حتى من خياله العدواني . ان عالم ما بعد الحرب المضطرب الذي نجده (مايكل آرلين Michael Arlen) في رواية (القبعة الخضراء The Green Hat ١٩٢٤) لم يترك اثراً في (فربانك) قطعاً . ولكونه كاتبا وعظيا يدين بالكثير الى القدوة هنري جيمز ، فقد شيد عالماً للمتعبين ، فيه الضلال هو الشيء المألوف . ومابين الفصول كانت تقع الحروب والمآسي الشخصية ومجريات حياة الاغلبية . وفي الداخل ، خلق عالماً مضطرباً ، على غرار متحف (توسود) ، من التوريات اللفظية والوقاحات المتنوعة والزخرفات الواهنة . وتجسد شخصياته العبث ، وهي في حقيقتها ليست سوى شخصية واحدة ، سواء في قهقهتها او في ثرثرتها المرتبكة عن تصرفاتها الجنسية او نزواتها القلبية . فالفسق والضجر والغموض تؤدي بهم الى ورطات يستطيعون انتشال انفسهم منها لفظياً فقط . والروايات تنزع بقوة الى امام ولا شيء يمدّها بالحياة لفترة طويلة . فالكاردينال (بيرللي Pirelli) يلاحق ، وهو عار ، احد اولاد فرقة الانشاد في ارجاء الكنيسة ، لكنه لا يلبث ان يموت تحت جدارية جصيّة تمثل احد عشرة الف عذراء . وفيها جراء زرق عند الينبوع ، وعمليات جلد بالسوط ، وكونتات ايطاليون ، وكاثوليكية محرّفة وانارة مسرحية جانبية ، وكلها شعارات باذخة للعدمية . وحتى تذمر (فربانك) ومقاطعته الكلام المتوترة يعطي الانطباع بكونه شخصاً مشدوداً ما بين الوهن والالحاح الهستيري . وهو لم يستطع ان يذود الزخرفة عن كتابته ، ولكونه مهرجاً هو شخصياً ، فقد نفخ في شخوصه الحيوية وصقلها حتى شعّت بالنزر القليل مما

يكفي ، على ايّة حال ، لاقناعه بأن الهوة الفاصلة بين شخص وآخر يمكن اجتيازها او على الاقل اخفاؤها . ان هذا الاستغراق نفسه يبرز عند ديكنز ويفسّر عاطفيته . وفربانك عاطفي ايضاً . وهو يشتاق الى الوصف الذكي المتميز للعذاب ، روحياً كان او جنسياً ، او اجتماعياً . والفسوق والمزح هما العقارات المسكّنة الوحيدة . فرواية (الأميرة الاصطناعية The Artificial Princess ١٩٣٤) هي وسادته المفرطة الزخرفة تكريماً لـ (سالومي Salome)ورواية (الوردة تحت القدم The Flower Beneath The Foot ١٩٢٣) عبارة عن وصف زائف لقديس (قارنها برواية ـ هيلينا Helena ـ لـ ـ وو ـ) ورواية (فالموث Valmouth ١٩١٩) وهي محاولة على غرار (زيارة ثانية لبرايدزهيد) ، وهذه كلها تستحق وقت القارىء المهتم . وتستحق اعماله ان ينظر اليها على انها اكثر من مهرجان غريب . ان بينه وبين ـ وو ـ وهكسلي شيئاً مشتركاً وبالمثل بينه وبين عللي (اراضي الخراب) الآخرين .

ان حافز فربانك الرئيس هو الخوف : وهو يجسد ما يشبه الكوابيس وعليه فبينه وبين السرياليين شيء مشترك . ففي معرض أقيم في صالات عرض (برلنكتن) الجديدة في عام ١٩٣٦ ظهرت السيدة (اندريه بريتون André Breton) بشعر ازرق وارتدت امرأة أخرى قناعاً من الزهور الحمر . أما (سلفادور دالي Salvador Dali) فقد خاطب الجمع بصوت غير مسموع من داخل خوذة غوص . ان الكثير من ذلك موجود عند فربانك والدادائية ، غير ان الكتابة الآلية لـ (فيليب سوبولت Philippe Soupault) و (بريتون Breton) لم تكن كذلك طبعاً . ما فيه الكفاية مما يعيد الى الذهن من افراطات قوطية Gothic زاولها كل من :(الراهب لويس Monk Lewis) و (هوراس ولبول Horace Walpole) و (سونبرن Swin-burne) . إن ادوات اللاشعور والشعور المحاكي للحلم نادراً ما تتغير . والقنوط كالجنون يلجأ الى الاحابيل نفسها . ان رواية (السمكة القابلة للذوبان Poisson Soluble) لـ (بريتون) تعوزها براعة كل من فربانك و (هيو سكايز درفز Hugh Skyes Davies) في رواية (بيترن Petron ١٩٣٥) . و (بيترن) رحالة تشتمل رحلاته المنافية للطبيعة والعقل على قصة رجل كان يشرّح اصابعه فتحول الى ايد ،

ثم تتحول اصابع هذه الايدي الى ايد وهكذا دواليك . كما يلتقي برجل نزق ينتزع احشاءه بنفسه ، وآخر يتوازى فكه مع ركبتيه . وفي هذه الحالة يجب علينا ان نحدس كالمخبولين ، هذا اذا شئنا تفسيراً لهذه الامور . ان خلط الوهم السوفتي (نسبة الى Swift) بالهاجس الفرويدي لشيء مريع ، لكنه بكل تأكيد يؤدي الى الاحساس بالعبثية الحاثة على التهديم . وعلى اية حال ، يتنامى نوع من الاسطورية يكون حاجزاً ضد اللا ادراك .

ولربما اننا نغيث انفسنا بما نبتدعه عامدين : وان ابتداعاً كهذا يشهد على قدرتنا الخاصة . ومن المحتمل كثيراً هو اننا نشعر بمزيد من الامان حينما ننظر الى الحياة بمنظار الاسطورة والتي اكتسبناها طوعاً : وهي نوع من موروث الذاكرة البشرية . وعلى اي الحالين ، فنحن ننظر الى الاسطورية على انها وسيلة تنسيق اجتماعي وروحي . والذخيرةالاسطورية زاخرة بحيث ترضي حاجة كل فرد : ان بطل (روبرت كريفز Robert Graves)ينصبّ اعجابه على إلاهة بيضاء ، أما لورنس فيقدم لنا امرأة كالطاووس الابيض (كلها عجب وصرخات ذعر ودنس) . ولكل نوبة من نوبات الباطنية القائمة الظلام يوجد توق للتعبير عنها بأنموذج مكشوف . فسريالية (جي . بي . ييتس J. B. Yeats في روايته (الأرامنثريون The Araman- thers ١٩٣٦) على الطرف النقيض للاسطوريات السياسية لـ (ركس وارنر Rex Warner) في روايته الاستاذ(The Professor١٩٣٨) و (المطار The Aerodrome ١٩٤١) . ان ما نعرفه عن عقلنا اللا واعي يدفعنا بخوف الى أكثر الانظمة جدباً . وبالتأكيد ، هذه هي وجهة نظر (اورول Orwell) البهيمية ، ورواية (١٩٨٤ 1984 الصادرة في ١٩٤٩) تظهر الانسان في ردة فعلة من النظام الصارم وتوجهه نحو التبجيل اللورنسي (نسبة الى Lawrence) للملذات الحيوانية كالاتصال الجنسي واعزاز الفكرة المحرمة السوداء . وعلى غرار لورنس ، فأن اورول مجادل : فهو يستنبط موقعاً ريفياً ـ موقع بنفيلد Binfield الجنوبية بخاصة والجنوب الانكليزي بعامة ـ يعكس حقده الجنوني القائم على الشك بالحداثة والذي يتضمن بغرابة انموذجه المثالي المعقد عن السلام الريفي وتبجيل الماضي واي نوع من انواع محبة

الخير القديمة المحتقرة للمادة . ان رواياته الاولى بدءً من (ايام برميه Burmese Days ١٩٣٤) الى (استبق الدريقة محلقة Keep the Aspidistra Flying ١٩٣٦) و (قادم من أجل النسيم Coming up for Air ١٩٣٩) ، تعكس لنا شخصيات اورول التي لم تفكر تماماً وبعناية بمعتقداتها وبمكائدها وتحيزاتها . ان هذا الفنان الشديد الحساسية الذوقية والذي كان معجباً بـ (جسبخ Gissing وجورج مور) وطد نفسه في النهاية على كتابة سلسلة من المقالات النقدية ، ثم ما لبث ، لسوء الحظ بما بقي له من قدر قليل من الوقت ان نجح في جعل صوره الريفية ان تكون منسجمة مع اعماله الجدلية الحقيقية التي لم تتطلب منه خلق الشخصية ، بل تطلبت جهداً خيالياً في مجال الفانتازيا . وتبقى شخصياته ثنائية البعد ، وان مدرسة (كروس جيت Cross Gate في رواية (هكذا . . هكذا كانت الابتهاجات Such, Such Were the Jogs) تظهر ثانية مع غرفة مطالعة المدير التي تصبح هنا الغرفة رقم ١٠١ ، وان (بنجو Bingo) ، زوجة المدير التي انتزعت من الأولاد (نوعاً من الاخلاص الناشيء عن الذنب الشديد) قد كبرت في نظرهم ونالت لقب (الاخ الكبير Big Brother) . لقد استمر اورول في زيغة : فدأب على القذف والضبابية والهدم المتعمد . لكن ما يؤسف له أسفاً كبيرا ، هو ان ما اراد ايضاحه عما كان قد اعتقد به ، قد استغرق منه وقتاً طويلاً ، قبل ان يكرس نفسه بصدق الى النوع الأدبي الذي نجح فيه خيراً من الأنواع الأخرى .

وبعد تقديم (وليم كولدنك William Golding ١٩١١ -) لروايته(رب الذباب Lord of Flies ١٩٥٥) والتي هي انحدار تدريجي نحو البهيمية ، تحوّل الى نوع مختلف من الصورة المصغرة في (السقوط الحر Free Fall ١٩٥٩) : وهنا تصبح الرؤيا الاستبطانية مفعمة بالحيوية . وكل رؤيا نبؤية تعيدنا الى انفسنا . . اي الى الحيوان الوحش فينا او الى القديس الكامن فينا . على سبيل المثال ، تثبت رواية ، (رب الذباب) ان الطفولة تؤيد ، سناً وظفراً ، الاطاحة بالنظام . اذ ان جماعة من اولاد المدرسة الانكليز انتهى بهم المطاف الى جزيرة استوائية غير مأهولة حين تحطمت طائرتهم اللاجئة اثناء حرب ذرية . . وببطء وبشكل مريع ينحطّون الى متوحشين : حيث يوافق نظام المدرسة على استعمال طلاء الحرب والبهيمية والذبح الطقسي . والتعليق الانسب على هذا هو رواية (الوارثون The Inheritors ١٩٥٥) التي يخلق

فيها كولدنك تصوره الخاص عن الانسان الاول وعن المخلوقات التي مكنته مبادرته من طردها . وفي رواية (بنجر مارتن Pincher Martin ١٩٥٦) هنالك بحّار مزود بطوربيد يرد الخطر عن نفسه بالاحتماء بصخرته الاطلسية ، وهو يستعرض حياته فيجدها مجدبة . وما بين الانسان البدائي وذلك البحار تأتي سلسلة كاملة من المدنيات تصل اوجها في المهارة باختراعها الطوربيدات . ومن العجب القليل هو ان وجهة نظر كولدنك الثابتة - اي ان الفساد يطوقنا باستمرار - لم تدع له مجالاً لطرق التفاصيل الاجتماعية . وعلى اية حال ، كم يتمنى المرء ان يطرح وجهة نظره العظيمة بطريقة لا مجازية ، وبرغم ذلك كله ، ان ضروب فسادنا سطحية مثلما هي عميقة .

ان الروائي الانكليزي بخاصة يتساوق مع فكرة البراءة ، اي الروحانيات النقية غير المفسودة . وذلك هو الاساس الذي تبني عليه رواية (الحقل الحيواني ١٩٤٥) ، وفي نهاية رواية (١٩٨٤) يتفّس (ونستون سمث) عن روحه التمردية بشعر للاطفال . وللطفولة مظهر من مظاهر الحياة غير الملوثة وهي ايضاً ذروة الاحساس اللا مختار وهي تفتن العديد من الروائيين الانكليز بدء من (ال . بي . هارتلي)الى (وليفيا مانج Olivia Manning) وقد برزت في القصائد القصصية الكابوسية لـ(وليم سانسوم William Sansom في ديوانه (فايرمان فلور Fireman Flower ١٩٤٤) وفي روايات (جورمنكاست Gormenghast) لـ (ميرفن بيك Mervyn Peake) . ومن المحتمل ان الطفولة المؤسطرة هي من أكثر انواع الرواية الهروبية ألفة بين الانكليز . لقد اشار سارتر في (الازمنة الحديثة - الجزء الثاني - Les Temps Modernes) الى ان : (المثقفين الانجلو - سكسونيين الذين يؤلفون طبقة بحد ذاتها ، منعزلة عن بقية الامة ، دائماً ما يصيبهم الذهول حين يجدون الفنانين والكتاب الفرنسيين منغمسين في حياة وشؤون الامة) . في هذا النص مبالغة في القول ، لكن مغزاه حقيقي ، واساسه هو ادمان الروائي الانكليزي على التعلق بمظاهر الحياة الارستقراطية والهروبية . ان التمييز الطبقي والتوق الى السكينة ، في بحيرات منعزلة لطفولة متألقة بوضوح ، اغرت بنجاح بعض الروائيين الانكليز

واقصتهم عن المؤسسات الكبرى . ان الاغراءات للتراجع عن عالم تجاري برمته قوية بالنسبة لكاتب الطبقة الوسطى ، وبالطبع ، لا يهم ، كائناً ما يكون الذي يهذر عن مسؤوليات الروائي ، حيث ان الروائي سيعمل بما تمليه عليه نفسه . وليست هذه مسألة اخلاقية ، حيث ان ارحب الرؤى هي التي تفوز في النهاية ، على اية حال .

بيد ان ما يأسر يكون في الطريقة التي تتشابه بها أرواحية[1] animism الطفولة والاسطرة الجاهزة مع طرق المخرفين السياسيين ، وبهذا تسخر قليلاً من الاساليب النهائية لأولئك الذين يهتمون بالمجتمع بحماسة . ان رواية (هنري جرين Henry Green) الاولى الموسومة بـ (عمى Blindness ١٩٢٦) تتبع نمو ولد اعمى من خلال رموز اليسروع والخادرة والفراشة مع التلميحات الى الزهر والطير . وعند كافكا يستيقظ الموظف الكاتب يوماً ما فيجد نفسه وقد تحوّل الى قملة فراش . وفي قصص الاطفال دائماً ما تتكلم الحيوانات وهي أنيسة في العادة ، وان عالم الراشدين اما ان يؤكد بشكل جنوني تقريباً على اختلافنا عن الحيوان او ان يلحف الحافاً مَرَضياً على الروح البهيمية فينا . وان بمقدور الاطفال رفع الكلفة مع العالم ، وان يمسخوا الأشياء والكائنات ساعة يشاؤون . لا عجب اذاً ، في روايات إيفي كومبتون برنت ان يقي الاباء المهولين أحياء من خلال انسالهم . ان (بيتربان) يرفض مسؤوليات الراشدين لصالح عالم سريالي ودرامي : فالقرصان والتمساح والبحيرة يجذبوننا بأمهر طريقة . . مثل (ألس Alice) في البئر . ان رواية (الصبي المغفل The Green Child ١٩٣٥) لـ (هربرت ريد Hrebert Read) تظهر بوضوح وجهة النظر نفسها وان قصته (القين البريئة) في مجموعة (حوليات البراءة والتجربة Annals of Innocence and Experience ١٩٤٠) تضرب المثال ، بطريقة أمهر وأكثر بروستية ، على طبيعة (الحساسية العذراء) وكيف يمكن تطوير أثارها . إن رواية (ريح عاتية في جامايكا A High Wind in Jamaica ١٩٢٩) لـ (رجارد هيوز Richard Hughes)

---

١ ـ animsm : الأرواحية ، مذهب حيوية المادة : الاعتقاد بأن لكل ما في الكون ، وحتى للكون ذاته ، روحاً او نفساً ، كما انها هي الاعتقاد بأن الروح او النفس هي المبدأ الحيوي المنظم للكون المترجم

تظهر بأن عالم الطفل ليس بكل بساطة نسخة أولية طبق الأصل لعالم الراشد ، لكنه عالم مختلف تماماً . والبراءة تدافع عن نفسها بأنطباعات ذهنية يشترك في خواصها وعي الطفل والعقل البدائي . ان الحديث الشخصي المزعج عند جويس ، والقلعة المنيفة والعلوم في بهو العلوم عند كافكا ، يدخلان في صنف واحد ، اي صنف الخرافة ذات المغزى . وتدور عجلة البراءة دورة كاملة . لقد اراد كل راشد في وقت من الاوقات ان يعكس موقع الحروف في قصيدة (Llareggub) لـ (ديلن توماس Dylan Thomas) لكنه يترك قصيدة (Erewhon) لـ (بتلر Butler) كما هي .

وسوف تستخدم الرواية الرمزية طفولتنا المتبقية فينا ضدنا او ان تجعلها تبدو العماد الوحيد لنا . وبما ان هذه الطريقة ليست منطقية عادة لكنها ذات ايحاء ، وجب علينا ان نكون في حالة عقلية صحيحة والا سوف تكون حيلها الادبية مجهدة ومهينة لنا . ان رواية (قلب الظلام Heart of Darkness) لـ (كونراد) تحاول أقناعنا بأستثارتها لحشد من الصور التي يتضمنها العنوان . وهو يلجأ الى انطباعات الطفل الأولية عن اللونين الابيض والاسود مرصعاً الرواية بصور مقرّبة تحمل مناخاً كاملاً من العاطفة نحو تلك الانطباعات . وبالمثل فأن من الصور الاولية المستخدمة استخداماً ذكياً هي : منجم الفضة والباخرة المتجرفة في رواية (نوسترومو Nostromo ١٩٠٤) ، والمدينة في رواية (العميل السري The Secret Agent ١٩٠٧) وبديل القبطان في رواية (الشريك السري The Secret Sharer ١٩١٤) والجزيرة والبركان ومنفى (هيست Heyst) في رواية (النصر Victory ١٩١٥) . ان الكثير من هذه المادة هو من مواد قصص مغامرات الاولاد وان كونراد يستخدمها ضدنا لكي يوقظ احساساً بعدم الامان . وما ينبغي لتلك الصور ، التي نعرفها جيداً ، ان ترد في هذا السياق من الكلام ، ومع انها توحي لنا بجميع انواع المخاطر المرحة الا ان المقصود بها بوضوح هو حرماننا من الراحة نفسها .

ففي (يوليسيز) تكتظ الصور التي تكون الاستجابة لها بلا تفكير لكنها تُختزن في اعماق العقل الواعي لقراءة تحليلية أخرى . وما من احد سيتجاوب مع كل

شيء فيها . وعليه فطريقة جويس هي طريقة الاستيعاب الشامل (Blanket Method) . فأن شيئاً ما في مزيجه ، إن عاجلاً او آجلاً ، سيقدح النار من داخل كل واحد منا والامثلة على ذلك هي : (بك مليجان Buck Mulligan) السمين بجهاية والذي يدنس القربان المقدس ، وموضوعة موسى ، واهتياج (السيد بلوم) عند شراء الشاي ، ومعطف المطر البني اللون ، والقهوة والجعة والكاكاوولحم (بلمتري Plumtree) الموضوع في القدر . وليس يهم ماذا نفضل من هذه الاشياء ، حيث سرعان ما نكون قد رسخنا (بطريقة طفلية) عالمنا الخاص بنا الذي تسعى بأن نفتش له عن موضوعنا المفضل كيما نبرزه . وبعد وقت قصير نكون قد ربطناه بموضوع آخر ، وحينذاك تبدأ سمفونية الصور بالظهور . وهكذا نصبح في عمر الاندهاش (astoneaged) ، حسب تعبير جويس . ففي رواية (فينجان ويك) يتكشف (Earwicker) عن (Uru- Wukru) وتصير (أنا وايزابيل Anna and Isabel) نهر (الليفي Liffey) . . غيمة او بحرا . ثم يصير (Earwicker) واضحاً مثل تل (هوث Howth) ويصير اولاده مثل (شيم وشون Shem and Shaun) و (نابليون و ولنكتن Napoleon and Wellington) و (مت وجيف Mutt and Jeff) . وتُمسخ حماقة (ايروكر) في المتنزه بمراوغات مختلفة عن طبيعتها الحقيقية . مع ذلك فقد حاكمه في الحانة محلفون ثملون ، والنساء الغسالات فضحن للملأ غسيله القذر . وبما ان التركيب الجُملي صعب فالطريقة مختلفة عما جاء في (يوليسيز) ، اي انها طريقة (الاصابة او الخطأ hit - or - miss) : وهنا يجب ان نتلقف القذائف النابية من بين المفردات التي توقعنا في حالة فوضى ، بينما في (يوليسيز) نتلمس قرائننا من البناء العام . ان البناء في (فينجان ويك) يخدمنا جميعاً ، ومعنى هذا القول ، اننا لكي نشعر بالاندماج حقاً ، نحتاج الى شيء اعظم مما له علاقة بالجانب الشخصي ، الذي ، ربما تخيب التوريات في توفيره . ويعجب المرء الى اي حد تساعد : صور فرويد الحلمية عن بابل والسُلّم والارتجاع، والسقوط في النوم اثناء النوم قبعة (لبوليوم Lipoleum) . ان هذا الحلم هو عنا جميعاً . مع ذلك يجب ان يكون مستقلاً عنا . وسواء أكنا نستطيع الانغمار فيه أو لا ، واذا استطعنا البقاء في

الحلم ، فالامر يعتمد اعتماداً كبيراً على الحد الذي نفكر فيه نحن انفسنا بـ (ترستان Tristan) على انه (الحجارة ـ الشجرة) او بـ (فيكو Vico) بسبب (شارع فكو) . واذا لم نستطع اقناع انفسنا بأستعارته لهذه الاصداء ، فالواجب اذاً ان نكف عن قراءة الرواية نهائياً او ان ننقب في البناء الروائي بمزيد من العمق . والاعماق فيها لا متناهية .

لكن، سواء بذلنا الجهد الذهني الواعي الذي تتطلبه أسطورة (يوليسيز) أو حاولنا الإنتشاء بـ (فنيجان ويك)، فإن ما يحددنا وما يساعدنا هو ما نحتفظ به في الذاكرة من مخزون عن عالم الطفولة الإعتباطي الصغير. بالنسبة للراشد، يكون هذا العالم كله، طرياً كالصباغ الجديد، وهو رمزية مستثيرة للسحر البدائي ولصورة الأولاد الأثينيين ممن كانوا يقذفون الخذاريف على الجزء المبلط من ساحة عامة في مدينة إغريقية. إن جوهر الطفولة هو وعي مشدوه بالأجواء والذي إذا ما أخفق في مدّ البلوغ بأسباب الحياة، يكون مرسوماً عليه ختم مسكون بالتفصيلات. والحالمون الكبار، يقظون أم نائمون، هم أطفال يكيفون كل ما يدركون إلى ما يناسب عالمهم الغريب، وهم حساسون منذ سن الطفولة بريح عيد الحصاد Pentecostal المهددة للصرح الحلمي، فيندمجون بنوع من البهجة طبيعية ومشكوك بصحتها في آن واحد.

إن كيمياء تحويل الأشياء الرخيصة إلى أخرى نفيسة، سواء أكانت متعلقة بالإيمان بالشياطين أو بأنواع النشوة، هي كيمياء لا يمكنها أن تعود. مع هذا، فهي جزء من كل ما هو كائن، وهذا تبرير كاف بحد ذاته بالنسبة لـ (هنري جرينز Henry Greens) و (ال. بي. هارتلي). وهما يطبقان بمزيد من التكثيف طريقة فورستر الذي يلح على مسألة المكافأة في (هواردز اند)، وطريقة بروست التي تجعل دوقة (جورمانت) تستخدم للاخصاب نبتة سحلبية أنثى، وطريقة فرجينيا ولف التي تنصب فناراً أمامنا، وطريقة لورنس التي تجعل (هرميون) يقتل (بركن) بمثقلة ورق في رواية (نساء عاشقات). وهذه هي الثقوب في تذاكر عودتنا، سواء أكنا في طريق عودتنا إلى الكهف أو إلى الطفولة أو إلى الإنسان التجريدي أو إلى آدم شبيه الإنسان أو القرد.

لقد أعاد الناقد (أدوارد ستوكس Edward Stokes)[1] ـ وهو نيوزيلندي وليس أمريكياً ـ في تقديمه روايات (هنري جرين Henry Green ١٩٠٥ ـ) الإنتباه إلى طريقة النقد التحليلي الدقيق التي يأسف لها سي . بي . سنو. ربما كان من المفيد أن تعرف عدد الجمل ذات الأطوال المختلفة وعدد الكلمات الدالّة على الألوان التي يستخدمها (جرين)، لكن المؤكد أن هذا ليس ضرورياً. إن روايات جرين عاطفية ورمزية. وان موضوعته الرئيسية هي أن بالإمكان التغلب على الوحدة بالحب فقط. (وهنا يكون الحل أنضج من حل فربانك وأحذق من حل ديكنز، لكن هذا الهاجس المستحوذ مشترك بين الثلاثة). والمشكلة، كما يعرضها جرين، هي أن الناس لا يستطيعون التواصل مع بعضهم بعضاً تواصلاً ذا قيمة. وفي مجلد للسيرة الذاتية عنوانه (أحزم حقيبتي Pack my bag ١٩٤٠) قد أشار هو نفسه إلى (الأشياء العقيمة التي لا يصح ذكرها) الموصوفة في روايته (مُحب Loving ١٩٤٥). فليست هناك أية صورة بنائية رئيسة وليست هناك طريقة الإستيعاب الشامل، لكن ما يوجد عبارة عن تلميحات سارحة منتقاة عن أحلام مختلفة مرتبطة بصور: القلعة والطاووس ودليل اتجاه الريح والخواتم المفقودة وبرج الحمام. ولربما أن الرمزية كالتورية، تكون على ثلاثة أنواع رئيسية هي: الرمزية اللامقصودة والمرتجلة والمقصودة. ومعظم رموز جرين مقصودة لكن ظاهرها يدل على أنها لا مقصودة. فرواية (الذهاب إلى الحفلة Party Going ١٩٣٩) تعرض رهبة الإحباط برموز أقرب ما تكون (ديكنزية) فالضباب والاشخاص في الشرك ومن المؤكد ان (في الشرك Trapped) هو من عناوين جرين ـ والحمامة الميتة المهجورة من الرموز التي يستطيع المرء أن يأولها تأويلات لا حد لها. وفي رواية (عيش Living ١٩٢٩) يحوّم سرب من الحمام فوق منطقة صناعية فيمتزج لحن تغاريده، بطريقة مسببة للدوار تقريباً في هذه البيئة، مع لحن الحياة المقيت لعمال المسبوكات. ويكون كل شيء آخر واقعاً في شرك: فرواية (المطوق Caught) مثلاً، تعرض لنا اللندنيين المطوقين بالهواء الساخن وبالمزاج المسبب للدوار تحت وطأة الغارات الجوية. وفي رواية (محب ١٩٤٥) تدور خادمتان

1- The Novels Of Henry Green, 1959.

بسرعة وهما ترقصان رقصة (الفالس) في صالة رقص مهجورة. فهنالك تضاد بين الطلقاء والجذلين والمترافقين بسعادة وبين سجن الجمعية الخيرية. وليس معنى ذلك أن للحرية أية فائدة بلا وجود شخص آخر يمكنك أن تعبر له عن كل مكنونات نفسك، أو أن الجمعية الخيرية تستلزم بالضرورة لا مبالاة الواحد بالآخر. إن (جرين) لا يتعاطى بالحالات المطلقة بأكثر مما يتعاطى برمزية الطائر الصارمة. ورواية (العودة Back ١٩٤٦) فيها إثارة شعرية مكثفة عن عودة جندي، أما رمزيتها فمتمثلة بالزهور. وترسم رواية (استنتاج Concluding ١٩٤٨) إستجابة شخص حساس إزاء دولة الرفاهة، غير أن الرمزية أقل وضوحاً، وانها حقاً غير مبررة أحياناً. فقد عُثر على إحدى فتاتين ضائعتين، لكن ما يستمر على الظهور والإختفاء، وزة. . خنزير. . قطة، دونما اتساق أو سبب. وروايتا (لا شيء No thing ١٩٥٠) و (الشغف Dotting ١٩٥٢) فيهما سعة الخيال أقل مما فيهما من ثرثرة: ولقد تحولت براعة الرمزية إلى نبرات الكلام دون أن تحدث، على أية حال، ثغرات في محل غموض الرموز. وابتغاء اكتساب الكثير من (جرين)، يجب عليك إجهاد نفسك في التسلل إلى تفكيره، فالحدس والربط الحر يساعدان كثيراً مثلما يساعد التزود الحريص ببطاقات رموزه. فالنثر رائع لكنه لا يستطيع إخفاء بروز هذا المبدأ ألا وهو: إذ كان من الضروري للقارىء أن يتابعه، فإن جرين سيتبع معه طريقة الإستيعاب الشامل أو أن يقدم له صورة مركزية ينشغل بها. وعلى الأغلب لا يفعل (جرين) أياً من الأمرين وهو يبدو في آخر رواياته متوجهاً صوب الملهاة العامية ذات الشكل الكامل تقريباً.

أما (ال. بي. هارتلي L. P. Hartley ١٨٩٥ -) فهو لا يضبط الشكل وحسب، بل الرمزية أيضاً، إن ثلاثة من رواياته هي: (الروبيان وشقائق النعمان The Shrimp and the Anemone ١٩٤٤) و (السماء السادسة The Six Heaven ١٩٤٦) و (يوستاس وهيلدا Eustace and Hilda ١٩٤٧)، تعالج استبداد أخت بأخيها الأصغر. فيوستاس وهيلدا يفتتحان الحوادث بمحاولتهما تخليص روبيان من فم إحدى شقائق النعمان غير أنهما يسلان إلى الخارج احشاء الشقيقة أيضاً. وتطبق الأمور على

يوستاس، الخاضع حالياً تمام الخضوع لـ (هيلدا)، فيرجع إلى البركة ليغرز أصبعه في فم شقيقة النعمان. إن لمسة هارتلي رقيقة لكنها صارمة، فالأطفال ليسوا حيوانات تجارب، بل هم حالات إدراكية واقعة في شرك الأجساد.

ويبدو أن الإجهاد لا يصيب الرموز فيها بعد مطلقاً، لكن تختفي التعبيرية الأكثر طبيعية في رواية (التوسط The Go - Between ١٩٥٠). وفي هذه الرواية يكون كل شيء بروجياً وعجيباً ومصطنعاً مثل لورنس الصعب الهضم. وفيها تستخدم أنثى أخرى ولداً آخر، فيشعر تدريجياً بما يقع، لكنه بالرغم من ذلك يذعن، وينغمس بثلث غرامي راشد (حب اثنين لشخص واحد من جنس آخر المترجم) يوّلد مأساة ويحرزه من الوهم مدى الحياة. وفي رواية (امرأة كاملة ٨ Perfect Woman ١٩٥٥) يأتي إلى داخل الأطفال حقاً، ويخرج عن أفواههم، إنشاد مفزع على إيقاع رقصات عقيمة لـ (إيزابيل وهارولد إيستوود) واللذين يمزّق سكون ضاحيتهما وصول (ألك كودرج) وهو كاتب لم يبلغ طموحه تماماً. خذ هذا المثال:

أنا لا أعرف ماذا دهى ابي؟

فسأل هارولد مندفعاً: «ماذا بي؟»

قال جيرمي: «لا تسألها. بكل تأكيد.. سوف تقول شيئاً سخيفاً»

كرر هارولد القول، متجاهلاً جيرمي: ماذا بي؟

لا بد أنك وقعت في الغرام.

وقعت في الغرام، لماذا»؟

«لأنك نسيت كل شيء... نسيت أن تقبّل ماما عندما دخلت.. نسيت أن تقول لنا ـ هالو... كيف إداؤكم لأعمالكم؟ ـ ونسيت تناول شايك.

وبعد ذلك جلست على كرسي. ـ.»

فقال هارولد بكبت: «هذا يكفي.. شكراً جانس».

ثم تتتابع المأساة. وبلا قصد يهيأ الأطفال رقصة متخذة من الموت موضوعاً وفي خيرة من الإستسلام السابق لأوانه يضربون المثال للمرة الثانية على براعة هارتلي

الممتازة في الولوج إلى باطن عقل الطفل عن طريق الضمـير الراشد.

في عالم هارتلي، يكون امتلاك ضمير عادةً فعلاً مؤلماً. لكن على الأقل، يؤكد امتلاكه أننا لا نتخبط حينما نجابه شراً. وكما تظهر رواية (رفاقي الأشرار My fellow Devils ١٩٥١) من خلال شخصيتي (مارجريت بينيفذر Margaret Penne Father) الفاضلة والنجم السينمائي الشرير جداً الذي تتزوج منه، فإن الضمير وما يتضمّنه من وعي مشحوذ هما من المتطلبات الجوهرية للفصل. نصرف من دون ضمير يرشدك، فسوف تخلق فوضى شديدة. ثم تترك مارجريت زوجها الخاطف للبصر، وبذلك يمتلك فعلها على الأقل قيمة الوضوح. غير أن المرء يتساءل إن كان لديها ما يكفي من الإدراك: مع ذلك، إذا كان الضمير سكيناً عندئذٍ ينبغي أن يمتلك مقطعاً عرضياً مضبوطاً يسجل لحسابه. وليس بوسع المرء إلا أن يشعر بأن هارتلي نفسه يميل إلى الخلط بين الهدوء والسكينة، وبين التلقي والتشوش وبين الإنضباط الذاتي واللاتأثر بالنفوذ الخارجي. وفي هذه المرة فقط، وفي رواية (رفاقي الأشرار) أقلع عن قاعدته المألوفة وخرج على الدائرة الأوستنية (نسبة إلى جين أوستن)، وعليه بدا ليكون مبتكراً أكثر من كونه مقتبساً للأخلاقية. لكن رواية (التوسط ١٩٥٠) ترجع إلى حياة البيوت الريفية وإلى رجل يقرأ بانفعال في مذكرات أيام صباه، بينما تعرض رواية لقب. إن مجال هارتلي يتسع شيئاً فشيئاً، لكن المرء يتساءل إن كانت فكرته عن الضمير سيتهيأ لها الإتساع أبداً.

وتنشغل رواية المراهقة، مثل رواية الطفولة، بغرسة حساسة وبما يحيط بها. وبالإمكان اقتناص اللحظات الثمينة وبالإمكان حتى أن تستخدم في الدفاع ضد العالم البالغ الذي يجب فيه على الروائي أن يكتب صفحاته. وكان من الطبيعي جداً أن يمنح دخول علم النفس، من بين كل العلوم الأخرى، الحيوية والتجديد لرواية المراهقة، وهو اللون الروائي الذي ازدهر في القرن التاسع عشر وصار أكثر شيوعاً في قرننا هذا. (إن كتابيَ - ولهيلم مايستر وأقرباؤه الإنكليز - Wilhelm Meister and his English Kinsmen ١٩٣٠ - لـ - سوزان هاو نوب Susanne Howe Nobbe - و - رواية

المراهقة في فرنسا The Novel of Adolescence in France ١٩٣٧ ـ لـ ـ جستن أوبراين Justin O. Brein ـ بشهدان على هذا الطراز الشائع). بيد أن هذه الموجة التي تسود بدءً من (مريدث Meredith)في (رجارد فيفرل Richard Feverel وإيفان هارنكتون Evan Harrington وهاري رجموند Harry Richmond) وعبر (صموئيل بتلر Samuel Butler) في (الموت The way of all flesh) و (أرنولد بنيت Arnold Bennett) في (كليهانجر Clay hanger) و(جي .دي . برسفورد J. D. Beresford في التاريخ الباكر ليعقوب ستال The early history of Jacob Sthal ١٩١١ ١٩١٥) و (كومبتون مكنزي Compton Mackenzie) في (الشارع المشؤوم) Sinister street ١٩١٣ ـ ١٩١٤)و (فورست ريد Forrest Reid)في (بيتروارنج Peter Waring ١٩٣٧)، لا تلبث أن تشطر وتتفرع إلى أقاليم ذهنية غريبة في أعمال (ديلن توماس Dylan Thomas) في (صورة الفنان ككلب شاب Portrait of the Artist as a Young Dog ١٩٤٠)وفي روايات(دنتيون ولج Denton Welch)، وتبقى مستمدة أسباب البقاء وغير متغيرة عند (أنتوني باول Antony Powell) فقط في (مسألة تربية A Question of Upbringing ١٩٥١) و (سوق المشتري Buyer's Market ١٩٥٢) و (عالم القبول The acceptance World ١٩٥٥) و (سي . بي . سنو) بتسليطه (الضوء الحاد على الروح الإقتنائية).

إن روايات (أبناء وعشاق Sons and Lovers ١٩١٣) لـ (لورنس) و (عن الرابطة الإنسانية Of Human Bondage ١٩١٥) لـ(موم) و(صورة الفنان في شبابه Portrait of the Artist as a Young Man ١٩١٦) تظهر، بأساليبهم الشخصية، علامات تحول: حيث الصدق الجديد يحل محل التحليل المفرط وحيث التلقائية في صب وجهة النظر أو(هكذا بوضوح)على شكل رموز . فشخصية (فيليب) الأحنف عند (موم) أشبه ما تكون باحدى شخصيات (بودلير) الأولية، كما تمثل شخصية (ستيفن ديدالس) الشغف الجم الجنوني لـ (بودلير) بالفن (والتي تظهر طبعاً بعد ذلك في ـ يوليسير ـ مقتحمة تخوم جديدة من عالم الغموض الإنساني)، وكلاهما يقاسي، ولو على مستوى اجتماعي مختلف عنه، من حاثوم أبوي مثلما قاسى (بول موريل)

معاناة مؤثرة. ويبدو دائماً أن الظل الأبوي في الطبقة الوسطى أكثر صرامة من ذلك الظل الأبوي المحيط بشباب الطبقة العاملة، كذلك تبدو ثقافة الطبقة الوسطى اضعف وابعد ما تكون عن فهم الشباب، بينما يكون موقف الطبقة العاملة إزاء المراهق أكثر وداً وجشعاً.

وربما ليس مستغرباً أن معظم روايات النهر ـ Romans — fleuve ـ في زماننا هذا لا تبدأ سردها من الفترة السابقة لفترة المراهقة. فالدخول في تفصيلات فترة الطفولة، دون التفريط بإمكانات الإيحاء الذي تولده الرمزية ودون التفريط بالقراء المعتادين على الرموز، معناه إذعان الذات إلى أسلوب ربما يصبح مضجراً حينما يصير الموضوع عن مراهق أو راشد. وتمتلك الرواية التثقيفية جواً أكثر ودية تستطيع فيه الطريقة المتماسكة أن تعزّزه: فرواية (جان كرستوف Jean — christophe ١٩٠٤ ـ ١٩١٢)لـ (رومان رولاند Romain Rolland) هي انتصار للطريقة المتماسكة. لكن في الجزء الأعظم، لا تتابع طريقة هارتلي (بوستاس) و (هيلدا) من خلال المراهقة والبلوغ، وأنه يفضّل تضمين التقديرات الإستقرائية بمقابلة عقل الطفل بالراشدين في الرواية نفسها. إن بروست هو الروائي الوحيد الذي تابع بنجاح الإحساس متابعة تامة وان طريقته تجري في مسار معاكس. إن أسهل طريقة في ربط الطفولة وأساطيرها بالتجربة الراشدة تكون في تعويم أسطورية الطفولة في تيار الراشد: إن جويس يفعل ذلك بشكل رائع، وكذلك فرجينيا وولف. ومن دون (فرويد) و (يونج) والتيار، فإن محاولة من هذا القبيل كان يمكن أن يكون مستحيلة. مع هذا، وفي الوقت نفسه، يخلق أسلوب الإرتجاع والتذكر اللامتعمد مشكلات متكررة من حيث الناحيتين: التقنية والقرائية. برغم كل شيء، إن متابعة شخص من البداية إلى النهاية لأسهل بكثير من محاولة سبر أغوار جميع الذكريات الخاصة والإرتباطات التي يزوده بها المؤلف. وفي النهاية يجب على الروائي الذي يتوخى أن يكون كاملاً أن يختار بين كتابة عمل كامل بطريقة ملائمة جداً في إثارة ذكريات وعواطف الطفولة وبين كتابته بوضوح تام لدرجة المجازفة ببيان مبالغ فيه عن عالم الطفل ذي الأسرار غير المحددة. فمن ناحية، يجمع (بروست) الإرتباطات التلقائية

بذكاء صارم، ومن ناحية أخرى، يبذّل (هارتلي) و(جرين) الطرق طبقاً لمادة موضوعاتها، في الوقت الذي يكتب فيه (أنتوني باول) جميع مجلداته عن (ايقـاع الزمن The Music of time) بالطريقة اللاشعرية نفسها.

والواجب أن نجابه هذه المعضلة: حيث تبرز عوالم وهم الطفولة والتمثيل الذاتي للمراهق وأحلام يقظة الراشد والإنسان البدائي معاً، فلا يمكن الفصل بينها بأي أسلوب معروف، لدى الروائي أو لدى اي شخص آخر. فلو ألمحت إلى وعي الطفل بالعالم، عند ذاك من المحتمل أن تكون في منتصف الطريق أيضاً إلى الكهف الذي تتوافق فيه سلسلة أحداث المراهقة مع آمال النضوج الكاذبة. وعليه، على الأغلب، تبدو القصة الرمزية ذات المغزى السياسي الجاد أو الأسطورة (مثل الحقل الحيواني) عبارة عن اجتماع أوهام طفل؛ ويبدو الكتاب عن سحر الطفولة (مثل رب الذباب) وقد انزلق إلى قصة رمزية مثيرة للإشمئزاز. وتصيب رواية (الغرفة الخلفية الصغيرة) لـ (نجل بالكن Nigel Balchin) نجاحاً بتقديمها موضوعة علمية راشدة مؤهلة لهضم مخاوف الطفولة وللإثارات ذات النكهة في قراءة مخاطرات زمان الصبا. إن هذا كله مقصود ومنجز بشكل تتم فيه الفائدة. لكن، أحياناً، لأن الروائي يمارس على سبيل الهواية مسألة أسطورية تكون فيها سيطرته عليها متقطعة، تجده يسمح المجال للصور التي تفسد الجو الذي يحتاج إليه. وأنا أفكر بروايات (جارلس وليمز Charles Williams ١٨٨٦ - ١٩٤٥) التي تمنح فيها (الثيوصوفية)[١] انعطافاً جديداً للرواية المثيرة لكنها أيضاً تحرم الرواية المثيرة من عنصر رهاب الإحتجاز الذي يجب أن نشعر به لكي نستثار. لو أن الأيدي يستمر على التدخل في الدنيوي جداً لم نستطع ان نشعر بالتطويق. فالصخرة المسحورة مثلاً في رواية (أبعاد عديدة Many Dimensions ١٩٣١) تحرم الرواية من التحديد اللازم للرواية المثيرة ومن دون أن تحولها إلى عالم الوهم. ونحن نحوّم بلا ارتياح بين نمط الرواية المثيرة لوهم الأولاد (التي تقبل بأي شيء) وبين شغف الراشد بالأنماط الواضحة. ولا ريب

---

١ - الثيوصوفية: theosophy: معرفة الله عن طريق الكشف الصوفي او التأمل الفلسفي او كليهما. هـ. م.

أن (وليمز) ينجز هكذا حكاية رمزية ممتازة مقحماً رسالة ثقافية فلسفية على أكثر شرائح عقولنا صبيانية. لكننا نستطيع في نهاية الأمر أن نستقي الكثير جداً من (الرواية الخليط Medley - novel) المحتوية على السحر الأسود والكأس المقدسة (Grail) وصرة (تاروت Tarot) وحجر الفيلسوف. مع هذا، فهي تسعى لأحداث الأثر الملائم من مستوى كونها رواية مثيرة (Thriller). وتكون هذه الرواية منهجية وسوف تعزز الرواية الخليط من خلال الأسلوب الذكي المتجدد. ولا بد أن هنالك العدد الكبير من القراء ممن ينأون عن (وليمز) شعوراً منهم بأنهم لا يواجهون رجلاً يتحدث إلى رجال، بل يواجهون مفسراً مضجراً، دافناً الصدق والرؤيا، في معارضة أدبية منه لـ (ولكي كولنز Wilkie Collins).

وعلى مستوى مغاير نوعاً ما، تقنعنا رواية (عالم شجاع جديد) لـ (هكسلي) بأنها مثل بيان رسمي جاد لأننا فقط واعون دائماً بالذكاء القابع وراء أداته الشخصية الرائعة، وانّ هكسلي يقدم وجهة نظره بمزيد من التأثير بابتداعه الصور التي لا تعني، على مستوى وهم الأولاد، أي شيء أبداً. والتي ستدهش عقل الراشد بكونها ترويقاً. وبهذا الخصوص تكون لهكسلي نفسه الكلمة الأخيرة، وفيما يلي كلمته مقتبسة من رواية (كروم يلو Crome Yellow). وها هوذا (سكوكان Scogan) يبدي رأيه كالمعتاد:

(أيها الشباب، لِمَ تستمرون بالكتابة عن أشياء غير مثيرة للإهتمام كلياً كالكتابة عن ذهنية المراهقين والفنانين؟ ربما يجد علماء البشريات المحترفون شيئاً مثيراً للإهتمام في التحول أحياناً عن معتقدات سكان أستراليا البدائيين ـ Black fellow ـ إلى الإستغراقات الفلسفية للطلبة اللامتخرجين. لكنكم لا تستطيعون أن تتوقعوا رجلاً راشداً إعتيادياً، مثلي أنا، أن يُستثار كثيراً بقصة مشكلاته الروحية. وبرغم ذلك، حتى في إنكلترا، وحتى في ألمانيا وروسيا يوجد من الراشدين ما يزيد عدداً على المراهقين. إن ـ جان كرستوف ـ هو فنان الأدب الأحمق تماماً كنظيره الأستاذ ـ ريديوم Radium ـ في المسلسلات الهزلية التي يكون فيها رجل علم أحمق).

وليس لأحد ان يرى بوضوح اكثر مما يرى مؤلف (القرد والجوهر Ape and Esence ١٩٤٨) كيف تبرز وتتردى وتذوي العوالم . بعد ذلك بقليل ، تذهب (ميري بريسكيردل Mary Brace girdle) الى الفراش :

وآمل ألا احلم بالسقوط في الآبار مرة ثانية في هذه الليلة ، فارزة اضافت قائلة . فقالت آن : السلالم اسوأ .

فاطرقت ماري : اجل . السلالم اشد خطراً

وبالطبع (نعرف) بعدئذ ، او على الاقل ، اننا نُحفّز بمزيد من التهكم بأن نكون حدسنا عن هاتين الفتاتين بخلاف ما نريد . ان هكسلي يدخل خوفاً بدائياً ورمزية حديثة عليهما ، وبناء عليه يتعاظم التهكم المرح .

٢

في هذه الفترة، كانت الموضوعات متناوبة بين إثارة ذكريات روحية عابرة وقديمة وبين محاكمات عقلية تخدم الروح في ارتباطاتها بالمعبود.

ففي التسعينات انقلب أخيراً أولئك المشغوفون بالرمز وبالأشياء الزائلة إلى الكاثوليكية الرومانية، حسب ما أورده (آرثر سيمونز Arthur Symons) في مقالته عن (هايسمان Huysmans) . بسبب: (عُمرها المحترم، وللعمر قيمته في امثال هذه المسائل كقيمة العمر بالنسبة للنبيذ المعتق، وبسبب إثارتها الغامضة للأحاسيس وروعتها الصوفية .). وممن انقلبوا: (هنري هارلاند Henry Harland)و (لايونل جونسون Lionel Johnson) و (بيردزلي Beardsley) و (فردريك رولف Fredrick Rolfe) ـ وهو مؤلف(هادريان السابع Hadrian the Seventh ١٩٠٤) حينما حمل لقب (البارون كورفو Baron Corvo) ـ و (أوسكار وايلد Oscar Wilde) . ومن العسير دائماً أن نفصل الروعة الصوفية، لأديان غير تقليدية (مثل الثيوصوفية والزنية Zen)

عن مثيلتها في أديان تقليدية . ومن الواضح أن الطقوس كلها تجتذب شيئا بريئا أو طفولياً فينا : ويكون الطقس حارساً وذا طاقة سحرية ، أما الرموز والزخارف فتعيد الثقة وتخلق الإيحاء .

إن بوسعنا أن نلاحظ وجهي الطقوس في روايات (تشارلز وليمز Charles Williams) و (جي . كي . جيسترتن G. K. Chesterton ١٨٧٤ - ١٩٣٦) . فالكاتبان كلاهما يحاولان تلخيص المبادىء المرشدة والمضللة ، فـ (وليمز) يقابل بين فراغات بطل الشارع المكتظ بالنوادي وبين الحقيقة الخالصة التي لا يمكن ذكرها بصراحة ، و (جيسترتن) في رواية (الرجل الذي كان خميساً The Man Who Was Thursday ١٩٠٨) يناقض بين المادية العدمية الحديثة وبين تدين غامض كان قد تخلى عنه في ١٩٢٢ متحولاً إلى كنيسة روما . وان هذا التقليد ، انغرس فيما بعد في أعمال جيسترتن أكثر مما في أعمال وليمز ، عن سبيل رموز خالصة تصعد بالعقل إلى أشياء وهمية . والحقيقة ، في روايات وليمز وجيسترتن ، هي أن الجاذبية الدينية المطروحة على مستوى بريء مهمة في ناحيتين . أولاً ، لأن البراعة المألوفة في القصة البوليسية أو رهاب الإحتجاز المألوف في الرواية المثيرة تكون حالة انتفاخية : والرمز ، سواء أكان شرطياً أو سحراً أسود ، لا يجذب عقلياً أو حسياً ، لكنه يأسر العقل الساهي . وبالثقة كلها يتشرب القارىء بأحداث الرواية عن طريق استغراق استجاباته العليا والدنيا بمن هو المجرم او ما هو عنصر الإثارة . وثانياً ، ان الغرابة في ربط الثيوصوفية بالأنثروصوفية تعبّر بشكل فج عن الفجوة بين الروحي والدنيوي .وبعبارة أخرى ، إذا ما تعامل القارىء على أية حال مع هذا النوع من الرواية ، فسيحصل على الضلال والإنقسام معاً . وعند إتمام الكثير من هذا (وهو إذا ما تمّ بأية حال يكون عادة في بداية الرواية عند ذاك تصبح الرواية قصة رمزية مقدمة إلى القارىء بعبارات غريبة ومغالية معاً . ففي الرواية المثيرة القدسية يكون المحتال (أو المادي) مضاعف الخطأ في العالمين : الإجتماعي والروحي . فيتأثر القارىء بالأحاديث الغامضة المقصودة وبصاحب العقيدة المنظمة له ، الذي اختار أيقوناته من غرفة تماثيل العدو .

وفي روايات وملاهي (جراهام جرين Graham Greene ١٩٠٤ -) يجري

صراع بين نمطين من أنماط الحب: وهي لعبة قديمة يلجأ فيها العاشق إلى مجازات الصوفي والصوفي إلى مجازات العاشق. إن عمل جرين، إذا أُخِذ في مجمله، يكون عملاً مجازياً طويلاً شبيهاً بمجازية وليمز وجيسترتن، وفيه يناقش عن الروح قبالة خلفية دنيوية لا ليهدي الى الحب بقدر ما يُعلن عن قدرته.

إن هابيل يستخدم علامة قابيل ليجذب الإنتباه إلى نقيض (قابيل)ففي رواية (صخرة برايتون Brighton Rock ١٩٣٨) يختار جرين مراهقاً كانت حياته ملتوية، كحياة طفل ال. بي، هارتلي، لأن أحاسيس صباه قد جابهت عالم الراشدين قبل الأوان بوقت طويل. وفي هذا المثال، شاهد (بنكي Pinkie) بانتظام مضاجعة أبويه وبذلك اكتسب نظرة مرضوضة عن عالم عنيف. وللمرة الثانية يتحطم عالم الطفل غير المستقر بشيء ما لا يستطيع أن يحوّله إلى اسطورة إلى أن يبلغ عمراً أكبر، وفي غضون ذلك يُنمي (بنكي) قدرة على الاحتماء عن طريق التهديد والايذاء. فينطلق مقلداً على نحو ساخر تقاليد المجتمع، ويتزوج لانقاذ جلده، ثم يخطط لقتل زوجته. على أية حال، الآن هنالك جريمة واحدة مخزية له مما تدعو إلى احباطه والتخلص منه. ان عالم الرواية مرتبك مثل (بنكي) نفسه. ويستطيع جرين أن يمزج الأنماط الأدبية، لأن (بنكي) يمثّل أشياء عديدة: فهو شاب معوق في العشرينات من العمر، محتال ضيق الأفق، كاثوليكي مرتد، من أولاد حي الفقراء ومن حثالة المجتمع. وهذه الرواية عبارة عن ملف لعالم نفساني، وهي رواية مثيرة، ودراسة إجتماعية وكراس لاهوتي وهي تعتمد أيضاً في بنائها على الأرداف الخلفي - Oxymoron - (أي اجتماع لفظتين متناقضتين مثل: Cheerful Pessimist). وباستعارة مثال قاموسي للمصطلح الأخير يكون الإقتران في «الإيمان اللاموز من أبقاه صادقاً بزيف، وأحمقاً، حسب ما تتضمن الكلمة الإغريقية - Moros - . مع ذلك. يتذكر بنكي في الأخير مقاطع من الطقس الديني وهو جواز مرور أثري. ان بمقدورنا أن نفهم رواية كهذه إذا قرأناها فقط على انها رواية مثيرة.. أي «قصة عصابات». وإذا توغلنا فيها باحثين عن المعاني الخاصة، فإننا نفتقد التأثير، والنقيضة الروحية التي تطغى علينا، وذلك حينما نقرأها كرواية مثيرة. ويجب أن يؤخذ بالعنف المراهق الجريح بجدية، وإلى حد

ما ، دون رثاء . ويأتينا الفهم الكامل فقط من خلال حزر ما نقرأ في الرواية المثيرة بانتباه من نمط الرواية المثيرة : ومعنى ذلك أن لا نهتم كثيراً بالسايكولوجية ولكن بالتركيز على خطوط الرواية الرئيسية ونوبات العنف ونتائج الحظ . وهنالك في خلفية عقولنا فكرة أن الأشرار ينالون ما يستحقون من العقوبات وان العقوبة الروحية التي تشهدها محمولة معنا في نهاية الأمر حتى نهاية الحياة .

إن رواية (السلطة والمجد The Power and the Glory ١٩٤٠) تقدم نوعاً آخر من التناقض. فهروب القس المكسيكي من السلطة الدنيوية يصوّر جميع أنواع الهلع الغامضة. فما كان لقس طيب أن يهرب أو - والسؤال جريني محض - هل له أن يهرب؟ والرعب هنا يفوق رعباً مماثلاً لهروب غابي في رواية (الإمبراطور جونز The Emperor Jones) لـ (أونيل O Neil) لأنه رعب مضاعف، فهو ليس رعباً جسدياً وحسب، بل أنه أيضاً هروب من الخلاص الروحي الذي هو بالطبع العلاج الوحيد لذلك النوع من الهروب الجسدي . وفي نهاية الأمر يفلح القس بجعل عودته الروحية وتمرده البدني رجعة ثانية إلى التمتع بحرية التصرف الخاصة . مع ذلك فجرين مع الجانبين : جانب القس السريع التصرف وجانب ملازم الشرطة . وكلاهما ينطويان على نظام وكلاهما يطرحان تطرفات معدّلة . في الحقيقة ، ان جرين الرجل الذي قرّع رئيس أساقفة باريس لرفضه دفن (كوليت) دفناً مسيحياً والذي كانت حياته (كحياة مالرو) سلسلة من غارات المحاصرين الموقوتة توقيتاً جيداً على مواقع الإضطرابات الدنيوية ، والذي كان صحفياً بقدر ما هو (ينسنياً Jansenist)[1]، إن جرين هذا أقرب ما يكون إلى عاطفة ساخطة منه إلى بلادة طائفية متعصبة . فهو يرى ثم يندهش . ففي رواية (الطرقات اللاشرعية The Lawless Raods ١٩٣٩) شق طريقه بمشقة عبر لبريا ونقّب عن المعرفة في مكسيكو وسيراليون وفيتنام وكوبا وكينيا والكونغو وصان ذكرى لعبة الروليت الروسية المستمرة : ودائماً ما استثارت الغرفة الفارغة ما هو عكس لها ودائماً ما تضمن الضجر إمكانية الانفعام الروحي . . . أو الإستغراق على أية حال . إن

---

١ - الينسنية : Jansenism : مذهب لاهوتي يقول بفقدان حرية الارادة وبأن الخلاص عن طريق موت المسيح مقصور على فئة قليلة . عن م

صوره الرئيسية ـ عن عوالم متقاربة ومتضاربة، وعن اختبارات للتعذيب الذاتي؛ وعن التشوه الروحي ـ تعرض قدراً كبيراً من مرحلة صباه. ففي الفصول الإفتتاحية لـ (الطرقات اللاشرعية) يتذكر الباب الذي كان يفصل مسكن أبويه عن المدرسة التي كان أبوه مديراً لها. ففي الجانب الأول يكون الملاذ والأمان وفي الجانب الثاني توجد غابة. وهو لم يقلع أبداً عن هذا التشعيب الثنائي.

ومما يبرز أكثر من أي شيء آخر ويشكله الفائق الإثارة هو ارتيابه بأن الإحساس الديني يكون عدائياً للطموحات البشرية. وبمعنى من المعاني، ليس إيمان الإنسان ملكاً خاصاً به حتى يكون قد بحث عن الله بنفسه، لكنه حالما يرفض الولاء الكاذب للتأمل فإنه يغامر بالإمكانية الوحيدة للإيمان. وذلك هو التناقض عند كثير من المثقفين وفيه يكمن التخريب الأساسي للفكر البشري. ان الإيمان شيء أولي لكل عقل باستثناء العقل الخامل جداً والعقل القانط جداً. وان جرين، بتشديد أقوى من أي واحد آخر ما عدا (برنانوس Bernanos)، وبواقعية أعظم من أي واحد آخر، بيّن للمرتابين ارتباك المؤمنين. ان الهراء الإنساني المعقد ـ عن عالم العبث والصوفية الدنيوية وبتبجيل العبقرية البشرية والأسماء المستعارة لرب مقطوع ـ يظهر في رواياته خالياً من كل هالة رمزية لكن، كما كان الأمر من قبل، تظهر عربة حراسة الرب مربوطة بالقاطرة. ويظهر الرب لـ (منتي Minty) الذي يتسلّ خلسة إلى كنيسة لوثرية في ستوكهولم، لـ (سكوبي Scobie) الذي يخفي مسبحة مكسورة في منضدته، ولدعاء سارة المستجاب في رواية (نهاية العلاقة الغرامية The End of the Affair). إن ظهور الكائنات الإنسانية العليا تظهر الرب أكثر مما تعكس الإنسان له نفسه. غير أن غياب الرب الكلي لا يُفسر (كما هو الحال عند سيمون ويل Simone Weil) بكونه برهاناً أكيداً على حضوره. ويستمر التشعيب الثنائي: فسكوبي يحب الرب ولا أحد سواه، والقس في رواية (تناثرت محتويات القدر The Potting Shed ١٩٥٧) يحب ابنة أخيه لكي يفقد الإيمان بالرب فقط. لا يوجد كلام مرن. فالقديسون، مثلهم مثل الإنسانيين، يخلقون أنفسهم. وليست رصانتهم أعظم من رصانة غيرهم. ان (بندركس Bendrix) في (نهاية العلاقة الغرامية) لا يكسب شيئاً من التصاعد

التدريجي لحساسيته الدينية، وفي ختام رواية (لبّ القضية The Heart of the Matter ١٩٤٨) يحذر (الأب رانك Father Rank) السيدة سكوبي قائلاً: «لا تتصوري.. انك أو أنا نعرف شيئاً عن رحمة الرب؛ فالأمر يتطلب لا عقلانية إنسانية لتبرير اللاعقلانية القدسية. والأمر يتطلب من العقل الشاك بأن يدرك، كما يفعل (لوك Loke) في كتاب (معقولية المسيحية The Reasonableness of Christianity) بأن الكثيرين يشاهدون في حالة الهام لا يعرفونها؛

لقد دفعت (نهاية العلاقة الغرامية ١٩٥١) بتصديق القارىء الوسط إلى أبعد حد، عندما بددت الذريعة المقدسة الغيرة المستحوذة، بحيث يكون حتى الورعين ميالين إلى التعجب. وتبدو رواية جرين الأخرى (الخاسر يأخذ كل شيء Loser Take All ١٩٥٥) مثل كتاب كُتب بعقل سارح، حيث كان يتساءل هو نفسه ما الذي سيحل فوق الكرة الأرضية في قابل الدهر على أية حال. غير أن رواية (الأمريكي الهادىء The Quiet American ١٩٥٦) أشّرت عودته إلى طريق أقل تصلباً، وهو قابض مرة أخرى على منابع النفس الخاصة حيث تتكّر بحشمة في عالم الآلة، هذا بينما استأنفت رواية(رجلنا في هافانا Our Man in Havana ١٩٥٨) بكل براعة استغراقاته بالسطحيات. ومن الجلي، انه كان يتساءل فيما إذا كان له أن يجسد الأشياء الصوفية وبذلك يفسدها أو أن يتركنا حيارى.

إن رواية(الضياع A Burnt - Out Case ١٩٦١)ترينا إنساناً مشمئزاً من هذا العالم - خال من الطموح والحب وضجر حتى من بروزه مهندساً معمارياً - فيدخل طوعاً في مستعمرة جذام واقعة على أحد روافد الكونغو. وليس هذا الفعل عقاباً ذاتياً بقدر ما هو معرفة بعضويته. فهو يضيف نفسه إلى أعضاء هذه المستعمرة عندما يموت بعض أعضاء جمعية الجذام فيتناقص عددهم. فـ (كويري Querry) هذا الرجل الكاثوليكي المتطهر الفنان ليس بالإمكان التصديق به نوعاً ما. مع ذلك، ما هو مقدار الإلتفات الذي يمحضه الناس إلى المعماريين؟ ويحاول (ركر Rycker)، رجل الأعمال الذي يعمل نصف نهار فقط، أن ينظر إليه كقديس في طور التكوين لكنه أيضاً يعرفه بكونه (الغريب الأطوار The Querry). ان (ركر) نفسه هو الذي يبعث

في طلب (باركنسن Parkinson) الصحفي، لكي يمكن الإعلان للعالم عن وجود (شوايتزر Schweitzer) آخر على درجة جيدة من البراعة. لكن (كويري) نفسه كان قد تمزق لحد لم يعبا بذلك: لقد كان في حالة ضياع مثل خادمه (ديوجراشياس Deo Gratias)، لقد بلغ هدفه بضياع جميع ما يمكن تحطيمه تدريجياً. لا تربطه روابط، ولربما هو يفتش عن سبيل للعودة إلى البراءة. وحينما يقضي ليلة في الأجمة مشجعاً (ديوجراشياس)، يصغي إلى أحاديث مشتتة عن (بندل Pendele) وعن رقص في بيت صديق، وهو شاب ذو وجه مشرق بسيط، كان يذهب إلى القداس مع عائلته يوم الأحد ويستغرق نائماً في سرير نفر واحد وبما، لربما يفكر (كويري) بسرور، إن هذا هو الشيء الذي يريده هو نفسه. ان قسس مستعمرة الجذام مخلوقات بريئة، منشغلة بالنجارة والمحركات. وعندما يخبر (كويري) زوجة (ريكر) الطفلة عن نفسه، يفعل ذلك بلغة القصة الخرافية التي يرمز فيها لشخصه بجواهري. وهو لا يستطيع الإحساس بالألم أو اللذة، والليلة التي يقضيها مع (ميري ريكر) بريئة: ان ميري نفسها هي البراءة تماماً كما (هو واضح جداً) ان (باركنسن) هو الإنحطاط. ثم أن كويري الذي يضع تصميماً لمستشفى إضافي بدائي.. من هو؟ إنه لمزيج من قديس مفسود قليلاً ومن اخفاق ناجح كثيراً. ويطلق (ركر) النار على (كويري) حيث خاب أمله، مثل الأب (توماس) والصحفي، بالقديس المزعوم الذي انسل مبتعداً. لكن طبعاً كان كويري يعرف الحقيقة، إذ الحقيقة هي الشيء الوحيد الذي ما يزال يكنّ له احتراماً، لذلك يضحك من الأعماق عالياً عندما يتهمه (ريكر) بتحبيل زوجته. ويظن (ريكر) ان (كويري) يضحك عليه فيطلق النار عليه.

إن رواية (الضياع) تعيد طرح الجدل في رواية (لبّ القضية) وهو: هنا بإمكانك أن تحب الكائنات البشرية مثلما أحبها الله تقريباً، وهو يعرف أسوأ ما فيها؛ ان كويري مثل سكوبي لا يشعر بمسؤولية نحو الأشياء الجميلة والأذكياء واللبقين. فالنزعة إلى الجذام هي الإجابة المتطرفة لمثل هذا الرأي الذي يطرحه يوسف قائلاً: ميجر سكوبي.. الطريقة هي الاتبالي قيد شعرة..، ويهتم كل واحد في رواية (الضياع) بتفاهاته، لكن كويري لم يلغ مقاييسه الجمالية وحسب، بل ألغى سمعته

الحسة وشخصيته. ولربما يبدو خاوياً تماماً إلى أن ندرك بأنه يحتفظ بقدر كبير من الحنان المجرد. وهو يعي معاناة الآخرين بطريقة نظرية، وهو لا يشاركهم بالمهم (كما في حالة فقدان الحس الذي هو مفعول جانبي للجذام) لكنه يلاحظ حقيقة الألم. في بعض الوجوه تلك صيغة هيمنجوية باستثناء انها تمتلك براعة: عند هيمنجوي، حينما لا يستطيع الشخص أن يحس بحقيقة، فتفلت من ذهنه تماماً. أما عند جرين، فما تزال الحقيقة غير المحسوسة تستثير نوعاً من السُّرْنَمَة (السير في النوم) اللاإرادية. إن جرين، حيث تضمه هذه الصفة كُليّاً على رأس الروائيين الإنكليز الذين يكتبون حالياً، يستمر مستخدماً عقله، لا بحدود الشفقة والعالمية وحسب، بل بحدود المشكلات التي لا يستطيع العقل حلها أبداً، وهي المشكلات التي يخلقها العقل ذاته باستمرار كيما يبقى إنسانياً. ان عذاباً كهذا يضع جرين قريباً من دوستوفسكي يزوده أيضاً بالغلطة الدوستوفسكية المتميزة بأن يكرر، في الرواية نفسها، النقطة نفسها بأشكال رمزية متعددة جداً.

إن رمزية جرين عن (الجذام والمستشفى الذي يكوّن الموقف الأخير للقارب النهري والطريق المغمور تقريباً وليس تماماً بالأجمة) تبسّط الأمور كما يفعل انقاد الشعور في الروايات المثيرة. وان مثل هذا التبسيط يعطي القارىء فرصة أكبر في أن يقرأ نفسه في الرواية، حيث لا تقف في طريقه صفات مميزة حادة للشخصيات. لكن انقاد الشعور لا يبسط دخول القارىء إلى الرواية فقط، بل أنه يبرز أيضاً في روايات جرين وروايات (ليام أوفلاهيرتي Liam O'Flaherty ١٨٩٧ -) كمحاولة يائسة لتبسيط العالم المحرّف. إن رواية (النفس السوداء The Blak Soul) لـ (أوفلاهيرتي) تظهر كيف أن إحساساً قوياً بالتفاهة يجبر جندياً عائداً بأن ينسجم مع نفسه بقتله زوجاً مخبولاً لامرأة يحبها. ولكي يبسّط يجب عليه الحذف. وفي رواية (السيد جلهولي Mr Gilhooley ١٩٢٦) يصبح انقاد الشعور علاجاً للمرة الثانية: أي جواباً متضاداً مع الخليقة، وهو يعود للظهور في فوضوية (مكدارMedaral) في رواية (السفاح The Assasin ١٩٢٨). وتعكس أيضاً روايات (أوفلاهيرتي) السياسية وترمز إلى العادة الإنسانية البحتة في التبسيط المشجاتي. فروايتا (المخبر The

Informer ١٩٤٥) و (الشهيد Martyr ١٩٣٣) صاحبتان بطريقة ما بحيث حتى «ملاهي Entertaiments» جرين وروايانه الأقل جدية لا تكون كذلك. عند جرين، تميل التجربة في مواطن المشكلة إلى إنتاج مشجاة نظرية كمشجاة فورستر، مع فصل كل دقائق الحياة وصبها في تحليلات محددة. عند (أوفلاهيرتي) تسيطر المشجاة على التحليل ويصير العنف حيلة أدبية تقريباً. ويكون انتصار (جرين) بمحاولته الدائمة في جعل بساطات الرواية المثيرة تدين نفسها. لأن المعاناة الرئيسة هي في عمليات البناء وليس في عمليات التخريب التي يبلغها أثناء التفتيش عن جواب في اختبار لا يستطيع أحدٌ ما اجتيازه. ومما يربك في عمل (جرين) هو الكفاءة المتزايدة التي أدت إلى استخفاف واضح، إذا جاز القول بين روايتي (السلطة والمجد) و(الضياع)، بالحوادث الطارئة للشخصية البشرية. لان هذه الحوادث بالذات هي التي تؤلف نصف سحر الرواية، سواء أكانت تضرب المثل أو تجسد فعلاً نظرية أم لا. وعلاوة على القنوط واليقين الميتافزيقي توجد دوماً إثارة غزيرة غير مخبّة للحياة، ربما هي التشوش الخصب. ويبدو أن (جرين) قد تقدم، من مرحلة التخطيط التمهيدي للرواية المثيرة إلى مرحلة الرواية الميتافزيقية الكاملة تقريباً. وبالطبع ذلك أجود من الزام النفس بالرواية المثيرة كما فعل (أوفلاهيرتي) ، لكن الشخصية أكثر تميزاً في ابطال روايتي (الأمريكي الهادىء) و (رجلنا في هافانا) من أي بطل آخر في رواية (الضياع). ولا ريب إن خلق شخصية هو احتفاء بالعالم ، أما حشد الفراغ بالتشخيصات هو إشارة إلى القنوط الكامل، حيث الرفض لصورة الإنسانية الزائغة عن المأساة الإنسانية في وقت يكون فيه التفكير مفكراً بذكاء بالناحيتين معاً. غير أن الكتابة قطعاً هي اهتمام وان مهارة جرين فيها تتصارع مع دليله الظاهري بتفاهتها. والمرء مسرور بأن يكون هذا التناقض خصباً، كما هو شاكر لجرين عرضه الثابت له.

إن تطور جرين يعيد إلى الذهن ملاحظة أندريه مالرو في أن الرواية الفرنسية أصبحت «وسيلة ذات امتياز في التعبير عن المأساة البشرية» بدل كونها «تصويراً لفرد». إن رواية (الضياع) مثل رواية (زمن الإحتقار Le Temps du Mepris) لمالرو، مثال على رواية (المواقف Situations) بدل كونها رواية نفسانية: وهي تبيّن كيف أن

الرواية، بصيرورتها جد ميتافزيقية وبمحاولتها بأن تكون جد شمولية وجد عالمية، تستطيع أن تنتهي إلى التحول إلى فلسفة جاهدة. أبعد من ذلك، سوف أتأمل كيف أن الرواية الفرنسية والإسبانية قد عانت من الغاء السايكولوجيا وكيف أن الرواية الألمانية قد عانت من هاجس العالمية. أما حالياً فسوف أشير كيف أن ثلاثة من الروائيين الإنكليز وأخص منهم (كيري وسنو ودارل) قد وجدوا أنفسهم في حيرة ناتجة عن الطراز السابق للتغيير المتواصل: بعبارة أخرى. لقد أصابهم الإغراء بإرهاق البناء على حساب السايكولوجيا وإرهاق المسائل الإجتماعية على حساب المسائل الميتافزيقية.

- ٣ -

تعكس الأساليب الناتجة شيئاً قديم الطراز: لقد ابتدع هؤلاء الكتاب، بتفضيلهم الشخصية على الميتافزيقية والبناء على التيار، أشكالاً فضفاضة فسيحة بما يمنح مجالاً واسعاً للشخصية في مسرح يحيط به النظارة من جميع جهاته ولإطار بالغ الإمتداد زمنياً وتنوعاً مما يعطي وهماً بالعالمية. لقد أبرزت الشخصيات الرئيسة بشكل تعمم فيه نفسها من خلال الوثائقية البحتة: فهم يضيفون كما أضيف إليهم عبر السنين وبذلك صاروا يمثلون شيئاً. فالظرف الإنساني يبدو محدداً بالوصف القائمي، بعد رصف حشد من الحقائق وبعد القليل جداً من الإنتقائية الواضحة. وبغرابة، هذه طريقة إنكليزية تجريبية في تحاشي تجريد القصة الخرافية وفوضى التيار، في حين أنها توحي، مع ذلك، عبر أجيال عديدة، بتوصيات عامة حول تشوش الحياة. وبغض النظر عن أي شيء، يكون (جويس كيري Joyce Cary) مفرطاً في الولوج الى بواطن شخصياته .اما (سنو) فلا يكون كذلك بما فيه الكفاية او على الاقل بما ليس فيه من كفاية الولوج الى بواطن شخصياته عند لحظاتهم العاطفية الحادة، اما (دارل) فيستخدم شخصياته كفرصة له لانماء علم المنطق الخاص به لكن، مع ما عليه الرواية النهر من نقص، فإن النمط التاريخي منها يحرز شيئاً،

يحذفه التيار والخرافي في الرواية: و «التشابه» (مع الحياة كما نعرفها) هو الذي يذكرنا أيضاً باصطناعية الوهم. وإذا نظرنا إلى الرواية من أجل الإنسان الإجتماعي الذي تكون وجهاته الأخرى مضمرة بقوة، فما علينا إلا أن ننظر إلى (كيري) و (دارل) وبالمثل إلى (أنتوني باول) و (دورس ليسنغ) و (هنري وليمسن Henry Williamson) في رواية (تاريخ شعاع شمسي قديم Achroncile of Ancient Sunlight) ففي محاولتهم إكساء هيكل التجريد وفرضهم المحلل الذاتي فرضاً فعلياً، أصبح هؤلاء الروائيون جميعاً من ذوي النفس الطويل. وهم يتوقعون منا الا نشد أنفسنا بالأسطورة بل بحقائق الحياة المجمّعة تجميعاً روائياً وضخماً. وبالنسبة لهم، الرمز كالأسطورة، جمع سريع، وكذلك هي فكرتهم عن البيئة. وهم يمدون الفكرة الملحمية بالحياة (مع كل ركامها من الحقائق الإجتماعية) ولكن بمنظور إلى الإنسان الإقتصادي لا الإنسان البطولي. والخيال ـ لا بالمعنى الذي يبتدع رواية بل بالمعنى الذي يبتدع غرابة ـ يميل إلى التواري عندهم جميعاً باستثناء (دارل) .لكن ذلك يقيناً ،ثمرةطبيعية للتيار . . وهو انغماس الروائي الروائي المفرط في أخص خصوصياته. وفي النهاية يجب أن تستعاد فعالية الإنسان الخيالية إلى موقعها مرة ثانية حتى في حالات الوصف الروائي المتخيل. وإلى ذلك الحين، الحين الذي لا يعتبر فيه دارل من هواة الإشتغال بالزجاج الملوّن حيث أن اهتمامه الرئيس لا ينصب على شخصياته أبداً . . . فستبقى رواية النهر الإنكليزية لتخبرنا بما يبتدعه الناس طوعاً، مع الإرتدادات إلى السنين الغابرة، في كل لحظة من وجودهم الدنيوي. إن ميكانيكيي المجتمع يخلقون تحولاً منعشاً في الكترونات الحياة الباطنية. وإذاً، هناك رجعة إلى البناء، مع الإستمتاع الشديد بالناس وهم على سليقتهم وفي فعالياتهم المتبادلة اللامتناهية. ولا تستطيع الرواية أبداً الإستغناء عن مذهب المتعة الذي يجد لذة في مواجهة الناس، مندهشاً لتنوع الأمزجة لكنه متعجباً بالتشابهات بين الناس وهم على سلائقهم.

ومن المؤمل، أن لا تضرب محاولات سنو وكيري ودارل المثل فقط على كيفية احتفاظ الرواية الإنكليزية بمسارها، بل ستنعش الإهتمام أيضاً (أو تخلقه لأول مرة) باثنين على الأقل من روائيي السلف وهما: (فورد مادوكس فورد Ford Madox Ford)و (ال. اج. مايرز L. H. Myers) . وقبل النظر في إنجاز هذين الرجلين المنسيين ،

يجب إلقاء نظرة على (جالزوردي Galsworthy ١٨٦٧ ـ ١٩٣٣) وعلى المادة الخشنة المكدسة في روايته (قصة فورسايت البطولية The Forsyte Saga).

إن محاولة جالزوردي تقويم عصره من خلال التحليل الطبقي تفشل، لأن فكرته، في المقام الأول، عن «الجمال» (آيرين Irene) فكرة جد تجريدية. وقد صرح في مقدمة (القصة البطولية The saga) بما يلي:

(ليست هذه القصة الطويلة دراسة علمية للعصر، إنها بالأحرى تجسيد حميم للإضطرابات التي يحدثها الجمال في حياة الرجال. فشخصية ـ آيرين ـ غير الموجودة قطعاً سوى من خلال معنى وجود الشخصيات الأخرى، هي تجسيد للجمال المسبب للإضطراب والمرتطم بعالم إقتنائي).

إذا، لا عجب ان لم تجسد (آيرين) الحياة أبداً، وان أولئك الذين يخبروننا عنها لا يستطيعون الإشارة إلى الفرق بين امرأة جميلة وبين صفارة كرة القدم أو بين جمال الفن وبين ورقة مطبوع على رأسها بأناقة اسم مؤسسة وعنوانها. ومنذ البداية ورّط (جالزوردي) نفسه، وان كل ما نستقيه منه هو عمق نظر مؤكد في رجال فخرهم الوحيد هو الإقتناء. ولعل (جالزوردي) ابتدع شيئاً واحداً في طرقه هذا الموضوع: فلقد سبق سارتر في وجهة نظره عن استحالة الحب من دون تقليص الشخص المحبوب إلى شيء. وبادىء ذي بدء، ان ـ آيرين ـ لا شيء، وعليه لا يمكن تقليصها. وفي كلا المعنيين للكلمة، ليست ـ آيرين ـ سوى شيئاً مملوكاً. وعن سبيل الزواج يضمن (سومز فورسايت Soames Forsyte) خدمات ـ آيرين ـ في الناحيتين الجنسية والإجتماعية. ولأن (جالزوردي) يتعاطف معه فإن (سومز) يسيطر في النهاية على مجريات الحوادث في الروايات اللاحقة بـ (الساجا) والتي جُمعت سوية تحت عنوان (ملهاة حديثة A Modern Comedy) كما يصبح مضغة في فم (جالزوردي).

يا لها من (ساجا) مضطربة. لقد انطلق (جالزوردي) ساخراً لكنه انتهى إلى رقة غريبة الأطوار: وان (جوليون Jolyon) العجوز مفهوم ضعيف لأن قناعات

(جالزورذي) الخاصة تعوزها الحماسة. وبانطلاقه في شرح سايكولوجية الطبقة الوسطى العليا انزلق (جالزورذي) إلى حقبة العشرينات التي لم يكن فاهماً لها؛ حيث لم يرق (جون Jon) و (مونت Mont) و فلير Fleur) إلى أكثر من كونهم حزورات. وليست هنالك من منافسة بين شخصيتي (بوسني Bosinney) و (سومز) المتناقضتين، والمشكلة مع (جالزورذي)، حتى في وثائقيته الصارمة في الرواية الأولى (رجل الإقتناء The Man of Property ١٩٠٦)، أنه يُعدُّ من الحقائق أقل مما هو يميل إلى اعداده منها، ولا شيء فيها دون قصد. وليس بوسعنا الإستمتاع بـ(الساجا) بسبب ما تسلل إليها من أشياء دون إدراك منه. وعندما يوضح سي. بي. سنو في مقدمة (ضمير الأغنياء The Conscience of The Rich) بأن عرضه للأحداث وفقاً لتسلسلها الزمني، في الوقت الذي يعطي «بعض النظرات العميقة عن المجتمع» فإن المقصود منه هو إيصال «التصميم الداخلي»، كحافز، مع «الصدى بين ما يراه - لويس اليوت Lewis Eliot - وما يشعر بـه إنما هو يجذب انتباهنا إلى شيء ربما نحن أنفسنا لا نجده أو لا نحتاج إليه. ذلك لأن سنو يوفّر الغزارة والتكثيف مما يؤدي إلى تنوير حتى أولئك الذين فاتتهم فكرته الرئيسة. وهو لا يحابي طرفاً على حساب الطرف الآخر كما فعل ذلك (جالزورذي)، انه ينثر الضباب على طريحته بكل ما في الحياة من عنفوان بحت.

لم يستطع جالزورذي احتمال التفرد الضروري بكون المرء ساخراً، إذ كان يحس بالحاجة في إنجازه الذاتي إلى الإنتماء بأن يكون عقلانياً حين النظر إليه. ولا تستطيع شخصياته التفكير، وهو ينتمي إليها، وهو صانع مبتدىء لا يستطيع على الإستمرار وحده. وهم، مثل (سومز) المبتز لحقوقه الزوجية، يبتزون من جالزورذي الإخلاص اللامتعقل الذي انطلق هو في السخرية منه. والسخرية عامة بدل أن تكون سخرية من طبقة، وحينها تحصل السخرية يبدو عليها مظهر التنكيت الأرتجالي وكأنها تقريباً تسلية خاصة مما تطرح عند موائد الغداء أو عند استقبال الزائرين. لقد استطاع (جالزورذي) بعث الحياة في دماه وذلك عن سبيل تعاطفه معها فقط، وان درجة موتها، جمالياً وليس روحياً، هو المعيار على عدم قدرة جالزورذي الخاصة

بالغدر بها. ومما هو جدير بالملاحظة في مسرحياته أنه يقوم بأوهن المحاولات لتفسير ذهنية شخصياته المتمردة. فالمجادلون والمشردون والمهاجرون والمتسللون من الأبواب الخلفية وقتلة الأطفال هم مجرد قوى مثيرة تزيّت بزي الناس. بكلمة واحدة، انه لم يحلل نفسه قط تحليلاً كافياً يكون معه قادراً على عرض حوافزه إن أي ثراء جلي أو أي ثقل من الوثائقية أو أية سيطرة على أجواء الحدث أو أي رثاء قاس لا يستطيع اخفاء عجزه.

ومن (الساجات) المماثلة تلك التي كتبها (هنري هاندل رجاردسن Henry Handel Richardson) - هنريتا روربرتسن Henrietta Robertson وبالولادة رجاردسن Richardson - حيث تمتلك روايته (حظوظ رجارد ما هوني The Fortunes of Richard Mahony ١٩١٧ - ١٩٢٠) قدرة نشطة غائبة تماماً عند (جالزوردي)، وتلك التي كتبها (جي. بي. ستيرن G. B. Stern) بعنوان (تاريخ عائلة راكونتز The Rakonitz Chronicles ١٩٣٢). غير أن الروائي التاريخي الأكثر رجحاناً في جذب القارىء المعاصر هو فورد مادوكس فورد (١٨٧٣ - ١٩٣٩) (في ١٩١٩ استبدل اسمه الذي كان - هيوفر Hüeffer -). وعالم فورد هو عالم كامو العبثي. وكتابته شخصية مكثفة وكذلك مقتحمة، ولغرض خلق الإنطباع، الدال على ضبط النفس المنال عن طريق التعبير الذاتي، فإن روايته الأولى (الجندي الطيب The Good Soldier ١٩١٥) لا يمكن أن تبارى في زمانها. فالراوية (دويل Dowell) يحكي عن الصداقات بينه هو وزوجته وبين أسرة (آشبيرنامز Ashburnams). ومما لا يعرفه ولذلك لا يستطيع سرده، هو أن أسرة اشبيرنامز وزوجته قد اخفوا عنه ببراعة أمر العلاقة الغرامية بين زوجته هو وبين (اشبيرنام Ashburnam)، أحد أقطاب حزب المحافظين والمنغمس في ملذات العيش. من الناحية التقنية، ان هذه الرواية عمل ذكي من حيث الطباق والتكامل، أما من الناحية العاطفية، فهي لا تلين أبداً. ومن أغرب وأبرع ما فيها من خصال هو نثرها: ان (دويل) يعبّر عن نفسه بأسلوب مفاخر ودي، هذا الأسلوب الذي من الممكن أن يُقرأ أيضاً كنوع من التهكم ينوشه هو لو كان يعرف الحقيقة. وان عنصراً خفيفاً من المبالغة في التعبير يُبقي القارىء على حذر، وان

(فورد)يبتدع (دويل) كما هو و (دويل) كما ينبغي أن يكون ,والمرارة فيها متطرفة وهي تبالغ بتهكم، كما يفعل (دويل)، بأحسن زوج مخدوع بكل رصانة، وانها لتنحو بأن تكون رباعية مندفعة وممتعة عقلياً وكأنها صادرة عن (سكوت فتز جيرالد). والأربعة في انسجام جيد مع بعضهم بعضاً، ما عدا ان (دويل) هو المخدوع. وتنتهي الرواية بتبادل الازدواج، غير أن هذا الرباعي الممتحن بهذه المحنة يستمر. تؤلف عائلة (أشبيرنام) باحتفاظها بالمظاهر وعدم إذلال (دويل) (على الأقل حسب أخلاقيتهم المكتومة) الموضوعة المحببة لفورد عن الشخص العاجز الرزين. فبطله (فلوكتيتس Philoctetes) لا يذعن أبداً. وفي رباعية فورد الموسومة بـ (عائلة تيتجان Tietjens) والمؤلفة من: (البعض لا يفعل Some do not ١٩٢٤) و (لا مزيد من المواكب No More Parades ١٩٢٤) و (رجل استطاع الصمود A Man Could Stand Up ١٩٢٦) و (المركز الأخير The last post ١٩٢٨)، تبلغ عقيدته الرزينة تعبيرها الأكمل والأكثر إقناعاً. إن (سلفيا Sylvia) زوجة (تيتجان) تحطمه تدريجاً بخياناتها الزوجية، أما هو فيساعدها بمرور الأيام، باستعادتها إليه بعد تركها اياه التزاماً منه بمبدئه القائل: ان الرجل النبيل الأصيل لا يطلق زوجته. وفي هذه الحالة، ان الزوجة كاثوليكية، لذا لا يسعها هي أيضاً تسريحه. وهذا هو ما عليه حاله الآن، إنه بالضبط مثل (بروميثوس Prometheus : سارق النار من السماء ومعلم البشر استعمالها المترجم) . ولربما كان يقول قولة (جيد Gide) : انه يذنب فينال عقاباً . فحبه غير المعلن لـ (فالنتين وَنّب Valentine Wannup) يزيد فقط في امعان (سلفيا) في تحطيمه . وهو يظل ، في الحياة العامة كما في الحرب ، صورة مصغرة للنبل الذي يثير (سلفيا) إلى حدٍ أبعد . لكنه لا يبلغ شيئاً ويظل مستنزف الحيوية داخلياً .

في بعض الوجوه يكون (تيتجان) مثل (سكوبي) الموسر، لكن (فورد) لا يقدمه بنزاهة (جرين) وإنما بمغالاة (جالزوورذي) الشايعة. وفجأةً، وفيما نحن نقرأ، يُخفي التصوير العام المشوه صورة (تيتجان) الفرد، فيصبح أسوأ صورة تخطيطية تحصل لإنسان ذي كمال متعذر. ويظل فورد جانباً في نطاق سيرة متسمة بمثالية المترجم له، فيصير تيتجان هوفورد ويصير فورد هو (بنيان Bunyan) المحرَّف. ومما يسعف

الرواية، يكون في براعة فورد غير الفاترة في رسم إنسـانـه من وجهات نظر عديدة. ويعوز سرده قدر كبير من الأمانة وهو ينعكس من خلال وعي الشخصيات الأخرى. وهي صورة أبسط للأسلوب الذي استخدمه (لورنس دارل) في روايته التاريخية، عن أربعة أجيال. على أية حال، إن (دارل) يطبق الطريقة المزدوجة على العديد من الشخصيات وبذلك يخلق تأثيراً ذا تعقيد أعظم. ولا يتطور (تيتجان) كثيراً: وتحديداً أنه لا يستطيع، ومعنى هذا أن تخميناته الذكية عما يقع له لا يمكن ترجمتها إلى أفعال. ودائماً ما يكبح نفسه وهو في ذروة فعاليته. لذلك كان (فورد) مجبراً للجوء إلى نوع من أنواع أسلوب التيار أو إلى تطبيقات سريعة رشيقة لأسلوب الإستيعاب الشامل. وانها لتُقرأ بسعادة.. وهذا إطراء لبراعة فورد في جعل الأشياء تتحركُ من حول بطل ساكن. وفي النهاية يبرز التضاد الفعال: بين الإنشغال الذي لا سند مبدئي له وبين الكمال الفعال الذي لن يتزحزح بالمسائل الأخلاقية: في رواية (البعض لا يفعل). ويفلح فورد في إيصال ذلك إلى القارىء، كما هو، دون أن يسبب للبناء نشاطاً محموماً أو هدوءً راكداً.

إن طريقة أكثر مباشرة من التي اختار، كان من الممكن أن تعوّق الكتب من البداية. وكما هي، فإن مسلسلة (تيتجان) من الأعمال المؤثرة في نطاق الذكاء التأملي الفعال ولا يقلل من شأنها الإنطباع الرئيس عن الحيوات المناسبة والمتعثرة في مسيرتها إلى الأمام.

إن اتهام فورد للطبقة الحاكمة بالإفلاس خلقياً (ولو قليلاً من باب أسطوري) يشبه نقدات (ال. اج. ميرز) في (الجذر والوردة The Root And the Flower ١٩٣٥) عن التافهين (كتمييز لهم عن النيقين Fastidious: والنيّق هو من يصعب إرضاؤه وهو شديد الحساسية المترجم). وثلاثية (ميرز) رومانسية وعالية الثقافة وهي تطرح رأياً ثورياً عن العلاقات البشرية كما أنها تدين مجتمع عصره الضائع في المادية. إن (ميرز ١٨٨١ - ١٩٤٤) يشعر ويفكر وهو متجه في دربه نحو النور. وفيه شيء من لورنس وشيء من فورستر وكذلك فيه شيء من ذكاء هكسلي الملفوف لفاً محكماً. واهتمامه

الرئيس يكون في العلاقات الشخصية التي ينبغي لها أن تكون عفوية وغير خاضعة للوصفات حتى ولو كان لها أن توجد في مجتمع لا يستطيع (كما يقول ذلك في رواية ـ عائلة أورزر The Orissers ١٩٢١ ـ) :

(ان يرى فضيلة الا في الخدمة لذاتها، والذي يخسر تدريجياً ولكن بنجاح مؤكد، النظر إلى جميع الأمور ما عدا ذات القيم المادية منها. وهو يتطلب بالتالي نكران ذات كبير من أعضائه. . . ومن أكثر الأحاسيس إفراطاً وسهولة هو كتمان الإحساس بنكران الذات).

وطبعاً، إن (ميرز) مثل (فورد)، يشغله التفكير بشريحة خاصة من المجتمع: هي شريحة المثرين الأقوياء. وفي رواياته عن الهند يوجد العديد من الراجات والحكام، وان (كليو Clio) أغلى تحت بخاري عرفه الإنسان، وان (بولينا Paulina) في رواية (المجد الغريب Strange Glory ١٩٣٦) مليونيرة. وتطرق أيضاً إلى طرفين أخلاقيين متطرفين: حيث يجب الا يتداول النيقون مع التافهين، لأن النيقين أهل لحمل الثقة ولديهم فصاحة بخصوص الكرامة التي يستطيع الإنسان بلوغها حتى عندما يكون مغطساً في محيط هدّام.

ويمثّل أفراد عائلة (أورزر) أشخاصاً نيقينَ منعزلين بمحض اختيارهم ومع هذا فهم واعون بعقم العزلة. ان (نكولاس Nicholas) مصقول باطنياً لكنه، ظاهرياً، مرتاب بكل شيء، وليست لديه أية شهية حيوانية نحو الأشياء التي يعتبرها أفراد أسرة (مينز Maynes) هي الأشياء الجيدة في الحياة. ان (ليليان أورزر Lilian Orisser) إنعزالية ذات ذوق رفيع، غير أن هذا الذوق لا يتم التنفيس عنه بزواجها من (ألن ألن Allen Allen) من أكثر الإنعزاليين حكمة. وتضمحل حوافز (كوزمو Cosmo) الثورية، بينما يقتل (السير چارلز Sir Charles) نفسه. ومن الجلي، ليس بالإمكان أن يكون هناك قدراً كبيراً من الحركة أو من الكلام التافه. ومع أن هؤلاء الناس الجادين على علاقات ودية بعضهم بعضاً، فهم ليسوا على صلة بالوضيعين القليلي الشعور بذواتهم ممن تملأ عذاباتهم ومباهجهم الدنيا بصخب ضروري جداً. (في قصة

فورستر الموسومة بـ ـ الماكنة تتوقف ـ يجن الناس حينما تنقطع الضجة الهادرة. وطبعاً ان فورستر يمجّد تقريباً الدونيّة والقوة الحيوانية التي لا يستطيع ميرز أن يفعلها أبداً). والقضية هي أنك بانسحابك من الحياة لا جدوى أن تتوقع الحصول على التحديات الأخلاقية نفسها كما سوف تجدها في العالم الخارجي. وعليه، ان أي مبدأ أخلاقي ينشأ في العزلة عرضة إلى أن يكون هزيلاً جامداً. ان أفراد أسرة (أورزر) يفاسون الشعور بكونهم لم يختبروا الحياة، والحقيقة، ان من العسير تكوين فكرة عنهم بأنهم أناس لهم شهواتهم ووجوههم. اننا نستلم الإشارة بأنهم موجودون وما علينا إلا أن نسلّم بذلك من باب الثقة. ان الكتابة باعثة على الغثيان وفوق ذلك مجدبة مثل حياة أفراد أسرة (أورزر) المتآلفين فيما بينهم.

وتوفر رواية (كليو Clio ١٩٢٥) رمزاً رائعاً للبحبوحة على صورة يحت رمزي، وان نثرها أشد تماسكاً. لكننا يجب أن نرجع إلى (الجذر والوردة) لنجد ما هو التطور الذي حصل في فكر (ميرز). وتعطي هذه الرواية صورة عن السلطة والسياسة والإضطراب في الهند. فيقف الأمير (جالي Jali) واجف القلب قليلاً أمام (الروائع القاسية) لأسرة (دربر Durbar) أو ينوش المادية المتنامية في الهند تقريع من (دانيال Daniyal) صاحب جماعة «مباهج الآداب»، وهي جماعة من الجماليين الزائفين الذين رفضوا العالم الخاطىء لكنهم صنعوا عالماً مصطنعاً عقيماً أكثر خطأً. وتتطلب هذه الجماعة التزاماً لكي ينبغي لها عرض واجهة منسجمة للرفض. ويقع مركز هذه الجماعة عند بركة ترمز رائحتها إلى شيء من الإنحطاط الخلقي وهو الإنحطاط الذي أدانه(ميرز)عند بروست في التقديم لرواية (الجذر والوردة): «رياء مقلوب. . . وتظاهر ثقافي مصطنع. . . هذا التعامل مع كل أنواع الإحساس على أنها أنواع متساوية في الأهمية وهذا التعامل مع جميع مظاهر الشخصية في كونها تقف على قدم المساواة في أهميتها؛ وهنالك فرق عظيم بين ما يطلق عليه (ميرز) الإستجابة العاطفية للعالم في مظهره القدسي المهيب، وبين الإستجابة غير المميزة التي تجد في كل ضرب من ضروب السلوك إثارة متساوية وتهمل التمييز على أساس أخلاقي. ان (ميرز)، مثل شخصية (سكوبي) عند (جرين)، لا يرغب في الإساءة إلى الرب.

ويقوم عمله على ثلاث مستويات: احترام الخليقة والتقويم الأخلاقي وتمحيص الإنسان من وراء الشخصية التي هي الدور التقليدي للرواية. ويكون الجهد كله منصباً على وعي مبدئي مميز للخليقة.

ويبدو هذا كله، للعقول الحديثة، أمراً شاحباً وميتاً. فالنيّقون ممن نلاحظهم بين أفراد عائلة (أورزر) المحبطين، وكذلك الشخصيات الأقل عزلة أمثال: (عمر Amar) و (ستا Sita)و (كوكال Gokal)و (هاري Hari) و (جالي Jali)، يعرفون بأنهم لا يستطيعون أن يكونوا أناساً ومنعزلين في آن واحد. فالحياة تدعوهم إلى لعبتها. وجل ما يشغل بال (ميرز) هو أن الطبقة الحاكمة ينبغي أن تكون من خيرة الناس: أخلاقياً، وفي قضايا الذوق والمعرفة الذاتية. وفي بعض الوجوه، باستثناء الذوق ربما، فهو يسبق سنو في تساؤلاته. وعندما يدوس (دانيال) الجمالي النزعة والشهواني على رأس قطة، يضربه (عمر) الذي أغرته بقوة فكرة الإنطواء عن العالم، وبفعله هذا يكون قد عاد إلى التزاماته الذاتية. وفوق هذا، تقرر (بولينا) في (المجد الغريب) الذهاب إلى روسيا. وهذا الخيار بسيط، لكن (ميرز) لا يبسطه إلى حد أبعد. انه خيار بين أخلاقية السجن، التي ربما تصبح متعفنة في ضيق أفقها المماثل لضيق أفق العالم، وبين أخلاقية يجب النضال من أجلها في الخارج. ومع أنه يغالي في تصوير الخيار الأول، فإن (ميرز) يشدد على الخيار الثاني، ومع أن شخصياته وأسماءها تبدو تقريباً متباعدة ومتناقضة، فان نقاشه فيه بعض الإندفاع نحو الإستبدادية والتعويض الديمقراطي للسلطة.

إن رواية (بركة فشنو ThePool of Vishnu ١٩٤٠) التي هي حلقة متممة لـ (الجذر والوردة) تتناول موضوعة المسؤولية وتنتقل بها خطوات أبعد. ويجب أن لا نفتش عن المسؤوليات والسلطة التيتناسب فقط، بل يجب الا نبرر قطعاً أي فعل على أساس لا شخصي. وباستمرار يهاجم (ميرز) الإغراء الداعي إلى اعتبار الناس أشياء. وهو يجادل بقوة ضد بعض المفاهيم مثل «الجماهير» وضد أي تحول يبدو مسانداً للعامل اللاشخصي ضد العامل الشخصي. انه يقول: «وكل فعل شخصي

في أصله»، وعليه فالوردة لن تكون زائفة أبداً. ويعتقد (وينتورث Went Worth) أيضاً بأنه: «علاوة على الرابطة من خلال العلاقات الشخصية، هنالك رابطة من خلال الأرض». وقد ظهر هذا في رواية (بركة فشنو) بكلمات ربما قد جاءت من شرح (اكنازيو سلون Ignazio Silone)في(البذرة تحت الثلج The Seed beneath the Snow) بأن كلمة (الرفيق Companion) تستمد معناها من تناول الخبز سوية مع شخص آخر:

«إذا رأى رجل إنساناً يكافح في قاع بئر، فإن هذا الرجل يتأثر ويفعل كل ما في طاقته لانتشاله. وإذا جاع إنسان، يكون الحافز الطبيعي عند المرء هو أن يشارك هذا الجائع بما لديه من طعام. ومن المؤكد أن الناس لا يفعلون هذه الأشياء عند معاودة التفكير. ويبدو لي أن المجتمع كنظام مرتب على أساس من معاودة التفكير السيء نوعاً ما».

ولعله ينسى أن استجابة خيرية ملفقة ربما تعزز الحافز الطبيعي وتصحح عثراته، بيد أن وجهة نظره بكل ما فيها من توكيد على القلب ضد العقل، واضحة ونبيلة. والشيء المثالي هو امتلاك: المحبة الطبيعية والميل لها المكتسب بالممارسة أي محب الإنسانية الإنساني ـ Humanist humanitarian ـ وطبقاً لمبدأ (ميرز)، يجب الا نسلم بحماية الناس كثيراً جداً مما نحسب أنهم لا يطيقون احتمال معرفته: مثل هذا جدير بشخصية (لويس اليوت). ويقول (ميرز) بأن أي شخص يتصرف هكذا: «يكون في الحقيقة ليس حامياً للآخر بل لنفسه».

إنني لا أريد أن أثقل بالمقارنات، لكنني يجب أن أفعل هذا هنا لأن هذه المقارنات هي التي تجعل من (ميرز) ملفتاً للإهتمام. ان (دمايانتي Damayanti)، الموزعة الخيار ما بين أبيها الأناني وبين حبها لـ (موهان Mohan)، فكرة مقتبسة عن سارتر بلا تردد أو روية. (فقد كان يجب على الشاب المذكور في ـ الوجودية والإنسانية Existentialism and Humanism ـ أن يختار ما بين أم معلولة وبين الإلتحاق بحركة فرنسا الحرة في إنكلترا. وعندما تطلب الأمر أن يقدم سارتر نصيحته، فقد فعل لكنه

لم يقل ما هي. وهو يعتقد بأنها ينبغي أن تكون واضحة): أما (ميرز) فيتابع الحيرة بإخلاص مثالي. ويذكّر (جورو Guru) (دمايانتي) قائلاً: «حينما يجعل المرء حياته الشخصية مرضية، فإنه آلياً يجعل حياته العامة مرضية أيضاً. ويجب على الفرد تكييف نفسه: وهو في تصرفه لمصلحته الخاصة إنما يتصرف لمصلحة الآخرين أيضاً. ولا يعظ (ميرز) بمبدأ الإرضاء الذاتي وعظاً سطحياً، بل يسير على هدى القلب، هذا الهدى الذي يجعل الكثير من الأشياء واضحة. وبهذا الخصوص، انه لمصيب بالتأكيد. لكن هنا، يدرك المرء بأنه يصنع مخططاً أولياً للموقف الإنساني بدلاً من إعطاء القواعد. وهو شديد الإهتمام بفصل الذات المقبولة اجتماعياً عن الذات الحقيقية: وهذه معالجة أيسر من الحل لأشكال الحيرة التي يقول القلب بتساوي وجهيها. والدعوة هي من أجل فرد متميز لا فرد مغولب، وللمرة الثانية هذا هو ما يقوله (جورو):

وان الشيء الشخصي وحده هو الشيء العام. فالقائد المشهور والناطق الرسمي البارع والمحامي حين يتحدثون فإنما يتحدثون بفعل قوة الأحداث اليومية، لذلك تموت كلماتهم غير أن الإنسان الذي يتحدث انطلاقاً من أعماقه الخاصة، إنما يتحدث من أجل كل الناس ولذلك يصغي إليه كل الناس. ولن تموت كلماته».

وينطوي ذلك على مغزى لجميع الروائيين؛ فالخاص المستكشف بإخلاص سوف يجعل من نفسه شيئاً عاماً دائماً. لهذا السبب فإن الرواية النهر، حتى وان كانت مضجرة في مقاطع طويلة منها، فهي تصيب الهدف، ولهذا السبب، حتى (ميرز) نفسه، في جميع رموزه البعيدة المنال وتصميم الأحداث، يجعل في النهاية وجهة النظر المهمة غير منسية. وهو يرفض وجهة النظر الطبيعية Naturalist ـ ويؤكد على الإرادة الحرة («إنك تعرف بأنك لست عبداً لقدرٍ آلي، بل سيداً لمصير قدسي») ويظهر شخصياته وهي تتخذ قراراتها ومع ذلك لا يدعها تسلبه نفسه. ونحن واعون جداً بالمناقشة وبالطريحة: وعندما يشرك (موهان) الفلاحين بماله، تبين من خلال بناء المنظّر الأخلاقي عدم حيوية الشخصيات. ان أي استعراض وعظي يثبط همة القارىء، غير أن روايات (ميرز) الهندية، بطريقتها الثقيلة، تعالج أفكاراً قد عالجها

من جاء بعده من الروائيين بمزيد من الروح الصحفية وبقليل من العاطفية.

ضمن حدوده الخاصة المحددة تحديداً واضحاً ـ أي الإنسان الطموح والإنسان العضو في لجنة ذات سلطة والإنسان المكتشف المستحيل ـ خلق (سي. بي. سنو C. P Snow ١٩٠٥ ـ) إحدى الاعمال الرائعة في الرواية الانكليزية الحديثة. وبسبب مجرد التجربة، من الصعب أن يُغلب. وهو عالم كان قد نشر بحوثاً حول التركيب الجزيئي وهو واحد من عمداء كمبردج وعضو لجنة في الخدمة المدنية ورئيس سابق للهيئة العلمية في وزارة العمل، وهو يعرف ايضاً عن الإنسان اللارسمي. وهو لا يطرح ايدولوجية بل يطرح فلسفة إنسانية عاقلة مفعمة بالحيوية. وأحياناً يبدو وهو يداعب فكرة السلطة بما يماثل كثيراً الطريقة الحسية التي يداعب بها كامو فكرة العدالة. ويقيناً أنه يكتب عن السلطة بألفة محبة وينغمر بين فينة وأخرى في (صوت التجربة The Voice of Experience). لكن.. لِمَ لا؟ لقد جرؤ عدد ضئيل جداً من الروائيين الآخرين على معالجة موضوعته الرئيسة، غير أن سنو لا يظهر ما يجري وراء الأحداث وحسب، بل يظهر كيف أن السلطة تؤثر على حياة العامل اللحام الخاصة. وفي هذه الخلفية، يهتم اهتماماً كبيراً بالفرد لكونه وحدة إجتماعية، لذلك، ولحد الآن، أظهرت رواياته قليلاً من الإهتمام بالجانب الديني للإنسان، وهو يعتقد بأن السعادة المتناهية غير معوّل عليها وهي غير كافية إلى تحقيق الرضى. ويبدو أنه يستبعد كثيراً الرومانسية الراكدة التي لا تعمل على زيادة كفاءة المجتمع بل تقسّي قلوب الناس في استمرارهم على العيش. ويبدو رأيه في الحب فاتراً بغرابة، والحب شيء حسن أحياناً لأنه يزّيت عجلات المجتمع. ولو أن ناقداً مناوئاً له قد قرر رصد أسوأ النقاط عنده ثم هوّلها، فوسف يصف روايات سنو بأنها من نوع القصص المدرسي المكتوب بإسهاب: كل ما فيه هو روح الفريق، والإنصراف إلى العمل باجتهاد وتصميم والإلتزام بالإحتشام والشفة متيبسة. لكن ذلك سوف يكون مبالغة في منعطف علاقاته البيئية. وأصوب من هذا القول هو أن سنو واقعي جداً ولذلك تصبح أحياناً نكهة كتاب الأخلاق التمهيدي قوية جداً عنده. وبكتابته كما يفعل عن هموم الدائرة، يمتلك سياً وجيهاً في

حذف بهجة العيش الخالصة، لكنه كما يفعل، لا يجعل الخلط العشوائي للباحثين عن السلطة، نصف رومانسي. وكثيراً ما يروق لذلك القارىء الذي يظن بنفسه قليلاً من الروح الشعبية وعجزاً قليلاً في الروح العاطفية وعطاءً جيداً من النباهة. فوق هذا، انه لا يكتب رواية الأفكار، بل يكتب حول المادة الآكلة التي تُغمس فيها الأفكار الجيدة.

وهو من أقل الروائيين زخرفة. ومادة موضوعه جادة وهي عن: الزواج وروح الإقتناء والسياسة اللبرالية والبحث العلمي ومعنى الحرب الباردة والكمال. ونظرته عن الإنسان غير مسرَّة: وهو يرى نوازع متصارعة وفساداً خلقياً ومثالية في غير موقعها وبالمثل سخرية في غير موقعها وأنانية وحسداً وثقة متغطرسة وضمائر جبانة. وهو لا يوسع نطاق بحثه إلى آفاق مالرو - كامو - سارتر عن الإبادة الجماعية والقتل الوحشي والتعذيب والصراع الميتافزيقي .لكنه يقدم بكل تأكيد (برومانسية أقل مما يفعل مالرو عن - اخائه الحيوي - وكامو عن - معياره - وسارتر عن - ضعفه) صلاة منقذة بصياغته الخاصة به: وهي - أمل أحمق - حسب نعت (روي كالفرت Roy Calvert) الذي كان شخصاً حساساً معذباً لذاته في رواية (السادة The Masters). لقد أفلح لويس اليوت، الدائم الحضور والبطل الحيني، رغم الزواج الشقي، بالإستمرار على ممارسة مهنة محبطة وعلى التفاخر الوليد بتحرره التام من الوهم. وهو ينجح في ذلك لأنه، على قدر ما يستطيع إنسانياً، يظل منفتحاً للتجربة مجادلاً، بأنه ليس بوسع أحد ما أن يُنبأ عن فشله الخاص، لذلك لا ينبغي للإنسان أن يقفز بشكل ميلو درامي إلى لجة اليأس العميق بسبب عدد من النكسات. وهو لا يتوقع استرجاعاً بل إعادة بناء. وفي النهاية طبعاً، هذا هو ما يفعله: فهو يمتلك الإحساس بأن يعرف كيف.

كان بطل رواية سنو الأولى (البحث The Search ١٩٣٥) شاباً عالماً يتلمس سبيله حُبّياً وعن طريق لجنة: وهذه موضوعة جُربت في شخصية خرساء من شخصيات (ستندال Stendhal). وتتبعها رواية (الغرباء والأخوة Strangers and Brothers ١٩٤٠) وهي الحلقة الأولى من مسلسلة تحمل هذا العنوان. وهذه الرواية

أكثر ما تكون قطعة وثائقية، وفيهـا مزيد من الإلحاح ومزيد من الرسمية، في تقديم صورة عن عالم المؤتمرات الحزبية لاختيار المرشحين أو لتقرير السياسة، وهو الموضوع الذي مسّه الكتاب السابق مساً خفيفاً. وعوضاً عن متابعة عقل بعينه، يختار سنو دراسة عدة عقول في نطاق محدد. ان لويس اليوت الشخصية المركزية في روايتين من المسلسلة، يسرد في الحلقات الأخرى، نتائج تحقيقات، مماثلة أو ملائمة، لتحقيقاته هو، ان روايتي (الضوء والظلام The Light and the Dark ١٩٤٧) و (زمان الأمل Time of Hope ١٩٤٩) تصفان فترة عصف وضغط فيها الأمل (وهنا ـ أمل أحمق ـ جهلاً بالحقائق لا رغماً عنها) يتناوب مع اليأس في حالة عوم. مع ذلك، يظل لويس اليوت حياً حتى في (زمان الأمل)، ويعود للظهور في (السادة ١٩٥١) التي هي ربما أكثر الحلقات شداً مع أنها من أكثر الحلقات هذراً ويتعلم اليوت، من خلال ضغوط الإنتخابات في الكلية، كيف يبين الرجال عن أنفسهم تدريجياً، ويعرف سنو من الناحية الفنية كيف أن مثل هذه الإبانة (رجل لديه أوسمة عسكرية والآخر يتناول الشراب سراً وآخر يدع شعور الخطيئة لديه يسوقه إلى مجاهرة متهورة) تُبقي على اهتمام القارىء متسارعاً. إن دراسة الشخصية في هذه الرواية دقيقة بشكل رائع كالدراسة في الرواية التالية لها الموسومة بـ (الرجال الجدد The New Men ١٩٥٤).

ولربما يحتاج سنو إلى حس التعقيد، لا بين زوجين، بل إلى ذلك الحس الناشيء بين أعضاء جماعة دقيقة النسج: أمثال زملاء الكلية أو ـ رجال جدد ـ يعملون في ميدان القنبلة الذرية ـ وعنده الشيء الكثير مما يقوله ويوضحه عن أعمال الجماعات بحيث يصبح أحياناً نافد الصبر تقريباً في الحديث عن رجال منعزلين نسبياً: والفرق الذي تجب ملاحظته هو بين لويس اليوت، البارز مرة والأقل أخرى في خلفية المجتمع الإحترافي، وبين لويس آليوت، وجهاً لوجه، مع زوجته (شيللا Sheila). ومن الجلي أن (سنو) يفضّل المجال الأول للدراسة، ربما لأن اليوت بحاجة إلى أكبر قدر من اللون يمكنه الحصول عليه من محيطه وإلى أكبر عدد من الأواصر المتقاطعة الممكنة، لكن أيضاً ربما لأن (سنو) لأسباب خاصة به يتحاشى ذلك النوع من التقشير الإستحواذي للأعصاب الذي نجحت (روزاموند ليهمان Rosamond Lehmann)

فيه نجاحاً جميلاً في رواية (الخميلة ذات الصدى The Echoing Grove ١٩٥٣) أو، حقاً، بأقل شاعرية، (باميلا هانسفورد جونسن Pamela Hansford Johnson) في رواية (زواج مستحيل An Impossible Marriage ١٩٥٥). ويكون سنو أحياناً متزمتاً جداً، وليس ماكراً بما فيه الكفاية.

إن الروايات التالية: (الوصول إلى الوطن Home comings ١٩٥٧) و (ضمير الأغنياء The conscienece of the rich ١٩٥٨) هي أعمال كاملة تقريباً، وحتى إذا كان هذا التعبير خاطئاً، فهي كذلك. للمرة الثانية تضع رواية (الوصول إلى الوطن) لويس اليوث في الواجهة، أما في رواية (زمان الأمل) فهو يصارع أماً احتكارية ثم يلج قفص زواج غير مُرضٍ له باحثاً عن السلوان في عمله. لكن، في نوبته الثانية كبطل للرواية، يتهذّب اليوث وتتسع خبرته ويكون على استعداد للتخلي عن تفكير الغيره بنفسه. وتكون سعادته النهائية في الزواج تعنيفاً لأمه وأخيه (مارتن) في (الرجال الجدد) ولوالد (مارج March) في (ضمير الأغنياء). ويبدو أن سنو يقول بأن شعورك بامتلاك انسان إنما يمسخه، واننا نستطيع ربط أنفسنا بالآخرين فقط عن سبيل استخدام سماحة النفس كعامل رابط. هذا هو أحد أسباب غموض اليوث الواضحة: في البداية يكون مستمعاً مثل إحدى شخصيات (اشروود)، لكنه برمته ليس داخلاً في اللعبة وهو لا يجازف بكل ما عنده. وينتهي به الأمر بأن يكون بعيد النظر جداً، لكنه على أهبة الإستعداد للمجازفة بكل ما عنده. وما بين التحفظ المقنّع بالبذل الذاتي وما بين المجازفة المتخذة في ظل «أمل أحمق» حزين، نفتقد الرجل الواضح. لكن ذلك يعني اننا نستطيع أن نحشر أنفسنا في الرواية بملائمة دون اضرار بالشخصيات: فاليوت لم يكن شخصية قدوة مثل (سويرج أو جورج باسنت Saw bridge or George Passant) أو متخلياً واضحاً مثل أخيه (مارتن). إن طريقة لويس ترقى إلى أن «تكون جيدة القصد طوال الوقت، غير مفكرة بشيء أسوأ من سلامتنا الخاصة؛ وليست هذه هي طريقة الإنتهازي أو المعكر أو اللاعملي. فبالتواضع المكرس وحده يكون الرجال مؤهلين لاستخدام السلطة، هذا إذا أخذوا بنظر الإعتبار أن يعرفوا بأن الرجال ـ الغرباء ـ هم ـ أخوان ـ لهم. وأسوأ خطأ في عالم سنو

مما يؤول إلى أخطاء أخرى : هو كون الشخص غريباً عن نفسه وغير عارف لطبيعته . وهذا هو ما يتعلمه لويس اليوت بالمعاناة والوحدة ، وبالمتعة والمجتمع . . . وهي حالة مثلما هي ضرورية في الشؤون العامة فهي ضرورية في الشؤون الخاصة : حيث الإفادة من القلب وهو بعد سريع التأثر بالنقد أو الإغراء ، حتى من خلال ملاكمة وهمية سياسية ، مُحّصت بوضوح في رواية (القضية The Affair ١٩٦٠) .

وكـ (سنو) اعتقد (جويس كيري Joyce Cary ١٨٨٨ ـ ١٩٥٧) بأن الرواية وسيلة أخلاقية. لقد قال في محاضراته في (كلارك Clark) الموسومة بـ (الفن والواقع Art and Reality) :« إن جميع الفنانين الجادين يقومون بالوعظ». ومما فكر به (كيري) هو أن لأفعالنا نتائج لما وراء الأمور المباشرة وان بوسع الفن أن يعيننا على اكتساب درجة من بعد النظر. وتظهر رواياته شخصيات منشغلة بتجارب ضخمة لاقرار أخلاقياتها الخاصة بها، لا كما هي شخصيات (جراهام جرين) المتجاوزة، وهي في صراع مع قوانين موصوفة، لكنها تتحدى اللاأخلاقية والخواء. وفي هذه الناحية ، فهو تجريبي مثل سنو : إذ يجب على الإنسان أن يفتح نفسه لجميع الحقائق ، وبعدها يكوّن مبادئه . وعندما يبدو غير سديد الرأي ، يجب أن يتحمل ذلك ، وإلا فإنه ينكر حقاً على نفسه ذلك الجزء من حب الأمان . والأمر المثالي في نظر (كيري) هو العيش على نحو خطر ، طبقاً لقانون خاص .

لا عجب إذاً إن هو ابتدع شخصيات عديدة ذات ثراء دكنزي (نسبة إلى Dickens). ودائماً ما تكون شخوصه في طور تكوين أنفسها. وفي الثلاثية المؤلفة من: (هي نفسها فوجئت Her self Surprised ١٩٤١)و (يكون حاجاً To be a Pilgrim ١٩٤٢) و (فم الحصان The Horse's Mouth ١٩٤٤ تُرى الأحداث نفسها من خلال أعين (ساره مندي Sarah Munday) الطباخة القذرة ذات القلب الكريم ، و (ولشر Wilsher) المحامي العجوز الذكي الغريب الأطوار، و(كلي جمسون Gully Jimson) الرسام المهتاج المشكوك بعبقريته. ان التكلم البطني بارع، وهو يقتنصهم

بطرقهم المختارة في حالتي الثبات واللين. وفيما الحياة تجري، فهم يجرون معها، بقبول وسكينة، لكنهم مصممون بقوة على تحديد يناسب ذواتهم حسب تفكيرهم هم. ان (كيري) يبتدع ما لا يبتدعه (جرين): فهو يقدم الشخصية مع جميع الحوادث الطارئة لها، مع نزعة دائمة نحو الأحداث المثيرة للإستغراب. وهو لا يلاحق موضوعاً واحداً كما يفعل سنو، بل أنه يمطرنا بأجزاء ساخنة من عدة مواضيع. ولا يدانيه في الحيوية والإنطلاق سوى قلة من المنافسين، غير أن حماسته المفرطة لكتابة سلسلة كاملة تقوده إلى ارتباك اعتباطي غير مثمر. وهذا مثال على ارتباك الأسلوب.

(حاشا لي أن أزعم بأن انحياز جيلي لمصلحة كتمان معين فيما يتعلق بتفصيلات الحياة الخصوصية هو واحد من قوانين ـ (الميدز the Medes) ـ . . . وكما يقال، فإن مزيداً من الممارسة الحديثة له تؤدي إلى نتيجة صحية والتي غالباً ما تبدو لنا على العكس من ذلك ، جدليـاً ، ربمـا هي حقاً ، ضربة تحية ضد الإحتشام الخطر). (ما عدا صاحب المقام الرفيع Except the Lord ١٩٥٣) أما ارتباك البناء فيكون ببرم عدد كبير من خيوط الأفكار سوية وفي آن واحد، وعدد كبير من الملاحظات المختلفة الأنواع، التي كان القصد أن يؤخذ بالبعض منها كما هي فعلاً، وان يؤخذ بالبعض الآخر على أنها ملاحظات رمزية . ويوثق أسلوبه المتميز في كتابة الثلاثيات الصلة بينه وبين أسلوب (دارل) مؤلف (رباعية الإسكندرية). ويريد (كيري) نمطه الخاص ذا الرأي المقتضب، لكنه بخلاف (دارل)، لا يفرط بالرواية السمفونية كلياً. في الحقيقة، ان شيئاً ما يمسك بتلابيبه، وهو أن الولوع بالشخصية ـ بكل خصبها الصاخب المتدفق بعيداً عن المركز ـ يأخذه إلى الحد الذي يمكن فيه لتنظيره الأخلاقي أن يبقى حياً. ان فنية (كيري) ليست مماثلة تماماً لحوافزه (الفلستافية Falstaffian) والتعليمية، حيث أن الأولى تعيق الثانية دائماً. ان قدرته الابتكارية الغزيرة دائماً ما تكون مكبوحة قليلاً وكذلك لا تختفي أبداً رغبته في إظهار المبادىء الاخلاقية وهي في طور الإنشاء. وعليه يوجد على الدوام ما فيه الكفاية من تذوق الحياة مما يلهينا عما يجزم به من آراء وما يجعلها أمراً مفروضاً، بينما يوجد إلى

جانب ذلك رسم للشخصيات فيها من الإيحاء المثالي ما يكفي لإفساد مُتع الشخصية. وما بين الأخلاقية والموسيقية البارعة يقع (كيري) في صعوبات لا تستطيع أية مهارة كانت التخلص منها.

وفي محاضراته في (كلارك) صدرت إشارة بالشك بهذا الخصوص. لقد ابان (كيري) عن حيرته، برفضه معتقدات (كروشيه Croce) القائلة بأن: «الفن، ببساطة، بديهة، والبديهة والتعبير شيء واحد». وهو في توزعه بين موهبته ذات المهرجانية الصاخبة (التي تذكر بـ ـ صمولیت Smollett ـ) وبين إصراره على خلق شيء ما من هذه المهرجانية، يتلمس طريقه، فلا يستطيع أن يجعل من ذلك التلمس شيئاً ذا معنى بذاته. وبعبارة أخرى، ان في بذله الجهد قصد التوفيق ما بين مذهبه الخاص بالمتعة وبين شعوره الأخلاقي، إنما يسم رواياته جمالياً دون أن يضيف شيئاً إلى فحواها الظاهري. وهذا أمر مؤسف للغاية، وهو يعلم ذلك، حتى بلغ به الأمر حداً حدد فيه الفن بأنه (أية) محاولة للتواصل. وهو يفضح إخلاصه الناقص للفن، بإخفاقه في فصل الفن عن نداء هاتفي أو كتابة رفيعة. ولكونه يعيق دائماً إنتاجه الغزير الإبداعي، كان يجب عليه أن يتوسع برأيه عن ماهية الفن، كما كان يجب عليه أن يضع تفسيراً عقلانياً لتدخل (كيري) المنظر الأخلاقي على أنه ممارسة ضرورية. وبالطبع أن ممارسة من هذا القبيل تستمر طوال الوقت (وهو نفسه كان يضع دائماً مخطوطات على الرفوف ثم يلجأ إلى تمزيقها فيما بعد)، بيد ان (كيري) اختار الا يميز بعناية بين الصقل الفني وبين التكيف مع الغرض الأخلاقي. وهو يبدو، للوهلة الأولى، سيداً واضحاً رفيقاً في (فوضى الرواية Misrule of the novel)، وعند إلقاء نظرة متفحصة يمكن أن نراه وهو يخمد نار الألعاب النارية بصورة خرافية. وغالباً ما يكون احتفاؤه بالحياة متسماً بالجزم بالرأي، والحقيقة هي أن أخلاقيات شخصياته غير القويمة لا يغير من حقيقة محاولته التأثير. والحيوية البالغة قلبت الإنحياز إلى حماسة، وفي هذه الحالة لا يمكن الحكم عليها أخلاقياً، بل يمكن تقويمها فقط.

وعليه هذا هو السبب الذي ادى الى فشل ثلاثيته الثانية. لقد عرضت رواية (حبيس الرأفة Prisoner of Grace ١٩٥٢) قصة (جيستر نمو Chester Nimmo)

وهو سياسي في بواكير القرن العشرين من خلال نظر زوجته (نينا Nina) . وهذه الرواية قطعة نثرية مثيرة مفعمة بالحيوية . بيد ان الجزئين التاليين : (ما عدا صاحب المقام الرفيع Except The Lord ١٩٥٣) و (لا مزيد من الشرف Not Honour More ١٩٥٥) صارا مجهدين بالتطفل . وعند الدنو من شخصياته بغية دراسة تركيبها الكيمياوي الاخلاقي ، نجد ان (كيري) يفرط في استغلال مركزه الاشراقي . وفي الغالب يكون من العسير بأن نعرف ، عند التنظير الاخلاقي ، ان كان (كيري) يكسر عرفاً روائياً ام ان الشخصية تضرب مثلاً على موقف معين . فوق هذا ، ان (كيري) غير واثق وذلك لقربه الشديد من شخصياته الى الحد الذي لا يقاوم فيه اغراء التحدث بصوت عالٍ من خلالها ، ومع ذلك ، ولكونه قريب الصلة منها ، فهو يحسب ان هذا الاغراء جزء من عملية الخلق ذاتها . وحينما يكون في حالة انسجام (بروكرستيه Procrustean) يظن بأنه ما زال يضيف فيضاً وفيراً . حقاً انه لروائي مضطرب ، ذاك الذي لا يستطيع اعانة القارىء على الفصل بين تعليق المؤلف وبين النماذج المطروحة عمداً . ان اضطراباً من هذا النوع ليعيق قارىء (كيري) تماماً مثلما يعيق قراء (فولكنر وجويس واحياناً بروست) .

ان عدم اشباع (كيري) (بفشله في امداد وهمه بأسباب الحياة) يمكن ان يفسره لنا رأي فصل واحد لـ (دي . اج . لورنس) في كتابه (الاخلاقية والرواية Morality and the Novel) .قال لورنس بأن الاخلاقية هي ذلك الشيء الرقيق في خلق التوازن الراعش المتقلب دوماً ، ما بيني وبين العالم المحيط بي . . . اما الحياة فنعني بها ذلك الشيء الذي يلصف . . وذلك الشيء الذي يمتلك خاصية البعد الرابع ؛ وهذا هو ما كان يسعى (كيري) وراءه : وفي وجوه كثيرة كان (بنيان Bunyan) زمانه ، فهو يرينا « اللصف » و « التوازن » ، لكنه وهو يفعل ذلك يعود فيدخل في العملية الخلاقة نفسها . والنتيجة هي انه يخلط خلق الشخصية ، حسب الشواهد المعطاة لنا ، مع ما يبدو ان الشخصية تخلقه له نفسه . بكلمات أخرى ، يقحم (كيري) نفسه في الاحساس الاخلاقي المتنامي لشخوصه دون ادراك منه بأنه نفسه ليس شخصية . ومن المحتم على الروائي أن يبدو وهو يمنح شخصياته حياة، يُستثنى

هو منها ، ما عدا انه هو الوحيد الذي يفهم هذه الشخصيات افضل من غيره . وسواء اكان يفهم او لا يفهم نفسه ، فذلك امر غير وثيق الصلة بالموضوع ، وعليه ليس بوسع (كيري) الا ان يجعل الحيوية الزاخرة لشخصياته تبدو بلا مسوغ احياناً . وهو يحب الخلق ، لكن ما يحب اكثر ، هو استكشاف ما خلق . وتميل هذه الحيوية الى ان تسحر القارىء بكونها عرضاً حياً يشد العين ، في وقت يكون فيه العمل الحقيقي ، اي التنظير الاخلاقي مستمراً ، وعلى الدوام توجد (بانوراما) ، وفي الغالب توجد الحيوية البالغة ، لكن (كيري) ينجح في جعل الرواية الثلاثية ، لا كمنظور مركب لرجال في مجتمع ، بقدر ما هي منبه مزخرف لتنظير الخاصة .

لقد ظهر (انتوني باول ١٩٠٥ ـ) اسلوبه بصورة ملحوظة منذ العهد الذي كان يشبه فيه (وو Waugh) في سخريته من الانظمة الديكتاتورية في رواية (فينوسبرج Venusberg ١٩٣٢) . لقد اظهرت رواياته الاولى : (رجال ما بعد الظهيرة After noon Men ١٩٣١) و (من رؤية الى موت From a View to a Death ١٩٣٣) و (عملاء ومرضى Agents and Patients ١٩٣٦) و (ماذا صار من أمر وارنج ؟ What's Become of Waring ١٩٣٩) ، قابلية غير اعتيادية على تركيب مادة واقعية متقلقلة مع ابتكارية مغرقة في المغالاة . وان موهبته في الكوميديا تعلمت الآن كيف تتروى . فرواية (ايقــاع الزمن The Music of Time ١٩٥١) التي هي رواية تاريخية والتي بلغت ست مجلدات لحد الآن ، افسح فيها شيوع الضحك السريع الصاخب المجال للتأمل . فـ (باول) يمطُّ مرحلة المراهقة مثل لدينة مطاطية ثم يتأمل الخيوط الشعرية الممدودة في روايات(مسألة تربية A Question of Ubhringing ١٩٥١) و (سوق المشتري Buyer's Market ١٩٥٢) و (عالم القبول The Acceptance World ١٩٥٥) . ان ايقــاع زمانه بطيء جداً ، وروح الشعب متمثلة اما في الطبقة العليا او في الطبقة البوهيمية ، وموضوعته الرئيســة هي الوعي الطبقي . فعندما يقتحم احد افراد عائلة(ودمربول Widmerpool) الحلقة المحكمة لعوائل (سترنجهام Stringham وجورنج Goringو والبول ـ ولسن Walpole-Wilson) : يكون هذا الاقتحام مادة لملهاة الســلوك . غير ان سكب السكر على رأس

(ودمربول) وفسخ خطوبته لفتاة من منبت رفيع بسبب عنّته ، تكوّن مادة هذه الهزلية الساخرة . وان الاثنين لا يندمجان تماماً . وكلاهما يأتيان الى الوجود لأن باول لا يتدخل بينهما: وهو يستطيع أنْ يرى اتفه الاشياء تحت السطح وان يعزل الحافز الاصيل عن ذاك الذي كان مقصوداً ان يخفيه ، وبغتة يضع النفس العارية في موضع ينفذ عن سبيله الحيل المنافية للعقل والطبيعة .

لكن صوره المزخرفة بغرابة مضحكة ، ذات جاذبية محدودة ، كشخصية (ودهاوس Wodehouse) المبالغ في تغذيته . او على الاقل هكذا كانت صوره الى ان ظهرت رواية (في بيت السيدة مولي At Lady Molly's ١٩٥٧) التي قدمت انموذجاً لنمط (باول) الاعتيادي : وهو هنا متمثل في شخصية(ايرج Erridge)الذي أطال لحية وعاش كمتسول في منطقة (مدلاندز Midlands) . وهو رجل معثوث وله ضمير معثوث قليلاً . ملابسه جيدة لكنه يبدو وضيعاً . ويهتم بأسبانيا (هذا في الثلاثينات)ويفكر بأصدار مجلة دورية جديدة،لكنه ايضا من صنف خطر. اي صنف الاناني الحييّ . وعندما تجري الحوادث في سكنه المسمى (ثربورث بارك Thrub Worth Park) يكون شخصية لا حدود لهزلها ومثالاً على شخصيات (باول) . لقد كان بالوسع ان يُنظر اليه بنظرة عاطفية او ان يحوّل الى فكرة متحركة .لكن (باول) يُبقي عليه على مدى ذراع ويرفض اخضاع مثل هذه الشخصية الثرة الى القواعد . اما رواية (مطعم كازانوفا الصيني Casanova's Chinese Restaurant ١٩٦٠) التي تجري حوادثها اثناء فترة الحرب الاهلية الاسبانية والتنازل عن العرش ، فأنها تقدم الشخصيات نفسها بوقاحة رقيقة ولا منطقية كابحة مما يجعل المجلد مثيراً للاهتمام بذاته لكنها تنبهنا ايضاً بأن جوهر رواية النهر هو الارتجال . كان يمكن ان تتم اصلاً في مجلدين ، امالآن ـ حيث التمحيص بزيجتي زواج ينحدر من تحليل سردي رفيع الى ثرثرة هابطة في ذلك المطعم ، وكذلك الهدف الاجتماعي ، يتعثران في تقريرية باول عن الاشياء الروائية المألوفة ـ فلا يرى المرء نهاية لذلك ، ينتهي المتحدثون ولا ينتهي الثرثارون . وتقع أمور كثيرة خارج نطاق الاحداث . ومن الصعب ان ندرك كيف يمكن لأي روائي ذي وزن يقدر على

تحفظات القصة القصيرة في الكلام او على كتابة النعي الموجز ،من دون ان يحذرنا بما نحتاج كثيراً الى ان نحصل عليه امامنا ومن دون تحويل الملهاة الى مجرد نكات نوادي . ان باول مغلف بعالمه الخاص بشكل مضاعف : فالحالة التي هو عليها نفسه هي التي تؤشر اختياره للموضوع ، وحينئذ تكون معايير الشخصيات نفسها هي التي تقرر طبيعة الرواية . ان رواية (الرحماء The Kindly Ones ١٩٦٢) تحافظ على الابداع لكنها توحي ايضاً بسيادة عفريت التكلف عليها . وفي هذه الحالة يُحكم على الشيء الجيد بالموت .

لقد سبق لي وان الفت الى ان الروائي الذي يجد متعة في خلق الشخصيات لمجرد الخلق ، يجابه صعوبة في ابداء وجهات نظره الاخلاقية . فالمتعة في الغزارة البشرية وفي التنوع البشري تضعف الاحساس الاخلاقي[1] ، لا سيما في عقل الروائي . هنالك صعوبة أخرى ايضاً : فأي شخص ينظر الى تعقيد الشخصية ، سوف ينتهي به الامر في الحال الى معضلة التحديد . فباستطاعتنا ان نحصل على فكرة ادق عن ماهية (س) اذا ما توفرت لنا اراء (ص) و (ع) ، وبأمكاننا ان نكون ادق اذا عرفنا ، عبر فترة من السنين ، بماذا فكر (س) عن (ص) و (ع)، وماذا فكر (ص) عن (ع) ، وما هي فكرة (ع) عن (س) ، هكذا دواليك . وحالما يبدأ ذلك ، يصبح التحقيق معقداً ميئوساً منه . وبالضبط ، مثلما لا توجد واقعية (والواقعية أكثر ما تكون عن رغبة وليس عن اي شيء آخر) كذلك لا توجد معرفة مطلقة بالشخصية او الشخص او الهوية الشخصية . ويجب على الانسان والروائي ان يعتمدا على فكرة اولية مبنية على تكرارات السلوك . على سبيل المثال ، ان عملاً من اعمال (جويس كيري)مما سبق له ان كافح برغبة ابتغاء خلق واسع وبرغبة أخرى لتمحيص الحس الأخلاقي المتنامي ، يصمم على تقويم قصة ذات وجهات نظر متعددة . وهكذا تصبح الحقيقة مركبة ويجب على القارىء ان يبذل جهداً في جمع اجزائها . وفي الاخير يجب ان نضيف الى وجهات النظر التجريدية

---

١ ـ قارن رأي لورنس دارل : «... جميع الافكار تتساوى في جودتها بالنسبة لي ، فحقيقة وجودها تثبت ان ثمة شخص ما قد ابتدعها »

والاجتماعية والخاصة عن الانسان ، وجهة نظر أخرى هي : ان الانسان حيوان نسبياً . وجميع هذه النظريات ناقصة ، وعليه ربما يكون للروائي تبريراً ان هو هذّب الاشياء الناقصة . وليست هناك حقيقة مطلقة لأن جميع التصريحات محددة بوجهة النظر المبنية عليها هذه التصريحات . انها بالضبط ليست قضية تلك الشخصية الروائية التي تمتلك رأياً عن ذاتها ومن ثم تعرضه عن سبيل الروائي . انها قضية الروائي ، حتى اذا ما لعب لعبة الاطلاع الكامل المفترض ، فهو اما ان يحاكي الحياة وهكذا يعطينا نسخة ناقصة لها ، او ان يمتعنا بوهم عن فهمه لشخص ما فهماً تاماً هذه المرة فقط . ويكون روائي التيار ملزماً باعتقاده بأن استجابات الشخص الواحد المستكشفة بصورة كاملة ، تعطي وصفاً دقيقاً عن شخص آخر مثلما تفعل الشهادات المشتركة لخمسين شاهدا .

وحتى الرواية التاريخية، يمكن أن تكون عرضة لإعطاء وصف ناقص. ويهمل (سنو) التنامي من خلال الزمن، إذ أن الحتمية تعتمد على العقل والقدرة على الإستجابة والتجربة أقل مما تعتمد على عامل الزمن. من الصحيح أن لويس اليوت يتطور، غير أن سنو يطرح نظراته من ناحية موضوعية وليس من ناحية زمنية. فلم تظهر رواياته الموسومة بـ (غرباء وأخوة) في انتظام سردي. ويعتمد (جويس كيري) قليلاً على السردية الزمنية، أما نظرة (باول) فهي نظرة المشرّح الإجتماعي وهو يبحث عن الموضوعات ويستخدمها كفرص لإظهار الصور القريبة من الصور المشوهة الساخرة، وأما (لورنس دارل) فهو يعمل في ضوء نظرة نسبية خاصة به، مع اهتمام واسع بالعرض الزمني. إن المرء ليتذكر وصف (دوستوفسكي) في (الأخوة كارامازوف) وكيف استجاب (فيودور بافلوفج) إلى موت زوجته الأولى: فهنالك تفسيران لهذه الإستجابة، لكن دوستوفسكي يضيف، «من الممكن أن يكون كلا التفسيران صحيحين، فمن ناحية، قد ابتهج بطلاق سراحه، ومن ناحية أخرى، بكى في الوقت نفسه على من أطلقت سراحه، وطبعاً، من الممكن أن يفوق التعقيد البشري هذا الموقف إلى حد أقصى من ذلك. ويجب على الروائي أن يقرر بنفسه مقدار التعقيد الذي يوصله إلى القارىء. فمن ناحية، تكرّم الرواية التعليمية

الحقائق بغية تكوين إدراك شامل عن الشخصية ، ومن ناحية أخرى ، تطرح رواية التشرد الحياة وكأنها شيء يتبع شيئاً آخر ، مع أقل ما يمكن من المعالجة . وعلى طرف تحرر (دوروثي رجاردسن) الوعي من الزمن ، وهو الشيء نفسه الذي يفعله (أنتوني باول) لكن دون أن يدع للتيار المجال بأن يصبح غير منضبط . وعلى الطرف الآخر، تبتدع (دروس ليسنغ) مسلسلة (مارثا كويست Martha Quest) التي تكون فيها هي نفسها الراوية المحيطة بكل شيء علماً، إذ هي التي تصدر الأحكام وهي التي تختار الضوء الذي تظهر تحته شخصياتها. إن (مارثا كويست)، المرصدة بدقة وهي تتنامى في الرواية المسماة باسمها (١٩٥٢)، والداخلة إلى قفص الزوجية والخارجة عنه في رواية (زواج لائق A Proper Marriage ١٩٥٤)، والبالغة طور النضج في رواية (موجة بسبب العاصفة ١٩٥٨)، إنما هي متماسكة وزاهية ، لكنها ليست قريبة إلى نفوسنا قطعاً، وليس خليقاً بأن يقال مثل ذلك عن (أنّا ولف Anna Wulf) المرأة المثقفة بشكل آسر والتي هي بطلة رواية (المفكرة الذهبية The Golden Note Book ١٩٦٢) .فـ (آنّا)،الروائية الفيلسوفة ، تكتب عن (إيلا Ella) الشبيهة بـ (آنّا)، في رواية (آنا) الجديدة. . . وفي هذا زيادة كبيرة عن اللزوم، حيث تخنقنا المعلومات عن (آنا) وشخوصها، ومع ذلك، فشخصيتها غير واضحة . فالسيدة (ليسنغ) ، بالسماح لنفسها بتسويد ٦٠٠ صفحة ، إنما تبدد موهبتها بسبب انضباط ذاتي في الكتابة فتقع ضحية تكلف الفخامة (لا النفع) في كونها راوية محيطة بكل شيء علماً.

وأخيراً، تصبح القضية، واحدة من وجهات النظر في السرد. فـ (سي . بي . سنو) يختار (لويس اليوت)، وهو محام أكاديمي ، ويختار (أنتوني باول) (نيكولاس جنكينز) الذي ينشر كتباً فنية . إن أحكامهما، وحقاً، تقاريرهما عن التجربة مشوهة بطرق يُراد منا إدراكها . ولا يزعم (سنو) و (باول) كما زعمت (فرجينيا وولف) بأنه «بغية أن تعتقد بأن انطباعاتك يسري مفعولها للآخرين فالواجب إطلاق سراحها من عقال ومحبس الشخصية ، على العكس، انهما يؤكدان على «العقال» دون محاولة التملص منه . وموضوعتهما الرئيسة تتعلق بمحدودية الإدراك البشري . وهما يُظهران

ذلك للعيان، بينما (دورس ليسنغ)، بمعالجتها البارعة والمتصلبة والرشيقة لمادتها، فإنها تأخذ هذه المحدودية على عاتقها. ففي حالة يثبت الرواة هذه النقطة، وفي حالة اخرى تكون الروائية خاضعة لها. وهنا نعود إلى شروط يتعذر اجتنابها وكنت قد ذكرتها آنفاً وهي: ان الفن معالجة تسمح بالشيئين: الوهم بالمعرفة بكل شيء والإعتراف بالمحدودية. ويكون الإختلاف المهم ما بين الروائي الذي يفعل في الرواية ما هو مستحيل في الحياة ويعترف بذلك، وبين الروائي الذي يفعل في الرواية ما هو ممكن في الحياة فقط، فيجعلنا، دون أن يطلب منا شيئاً، ان نتساءل لماذا نحن نقرأه بالمرة. ان مصدر قوة الرواية الرئيس يكون في قدرتها على زيادة وعينا دون تضليلنا. وما دمنا نعرف حدود الروائي المفروضة ذاتياً، فنحن نعرف نوعية التصريحات التي يبديها، وما دمنا واعين بهذه الحدود فنحن في حضرة الفن. وفي حالة واحدة فقط، أي عندما نغفل الإفتراضات التي يقوم عليها الفن (قبل كل شيء حريته في إغفال الجهالات البشرية) فإننا نغور في الإضطراب. ويستطيع الفن تعميق إدراكنا بما يوجد، وذلك بمنحه ذلك الشيء الذي يمكنه أن يوجد في خيالنا فقط. فالفن بليغ وهو وسيلة مستقلة بذاتها في الإشارة إلى أي شيء. وهو ليس مرآة، لكنه عيناً ترى ما تريد أن ترى، وهو خاضع لقانون واحد فقط: ليس للخيال سطوة على أشياء لا يتخيلها. وعليه، سواء فضلنا القصة الخرافية على القصة الوثائقية أو العكس بالعكس، فإن هذه التفضيلات مزاجية في الجوهر. فالفن طليق في اختيار أسلوبه، لكنه ليس كذلك في توسيع حدوده.

من إحدى سلاسل الروايات الوثائقية الأنموذجية، تلك التي أنجزها (هنري وليمسن Henry Williamson ١٨٩٧ ـ). وباضطراد أحداثها تعيد رواية (تاريخ حياة شعاع شمسي قديم) وبتفصيلات واسعة، خلق حياة(فيليب مادسون Philip Maddison) منذ ولادته إلى طفولته في الضواحي الأدوردية (Edwardian) إلى باكورة رجولته في حرب ١٩١٤ ـ ١٩١٨. وإذا جاز التعبير، ليس لهذا التاريخ البسيط اليسير من سيطرة كبيرة على الواقع مثلما كان لـ (وليمسن) في (الساجا: القصة البطولية الخرافية) عن (تاركا Tarka) ثعلب الماء ـ قضاعة ـ و (سالر Salar) سمكة

سليمان و (بروك Brock) الغُرير و (جاكجك chakchek) الباز الجوال. إن مشاهد المعارك في (العذراء الذهبية The Golden Virgin ١٩٥٧) و (اختبار للتخريب A Test to Destruction ١٩٦٠) مثيرة وزاهية، غير أن فيليب نفسه شخص اعتيادي نوعاً ما، وهو مقتنع بواجبه الذي يتظاهر بالعمل به، دون أمل كبير أو ندم كبير. لقد مُحص بشمولية مبالغ بها تقريباً، فيما تميل الشخصيات الأخرى إلى الخفوت في الخلفية، تاركة فيليب غير صامد فعلياً على مسرح الأحداث. ولا ريب، هذا جانب من قصد (وليمسن): فيليب إنسان اعتيادي . . . ويوجد أمثاله، وعليه يجب أن نقبل بوضاعة منزلته الظاهرة، حتى ولو أدى هذا القصد إلى جعل الروايات كئيبة وبليدة. لكن هل يجب أن نقبل ذلك؟ أليس بالوسع معالجة الأشياء الإعتيادية بأسلوب غير إعتيادي؟ وبطريقة تجعلنا أن نصغي بانتباه لها؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك، فليست للفن حسنات أسمى من الحياة.

لقد حل (لورنس دارل) ١٩١٢ -) تلك المعضلات بإبداع، وهذا لا يعني القول بأن (دارل) لم يخلق معضلات اخرى. ففي روايته الأولى لرباعية الإسكندرية الموسومة بـ (جستين Justine ١٩٥٧) يقدم (دارل) قصة جرت أحداثها في الإسكندرية، وفي الرواية الثانية (بالتازار Balthazar ١٩٥٨) يقدم الأحداث نفسها من وجهة نظر اخرى. وتكمل الروايتان التاليتان (ماونتولف Mountolive ١٩٥٨) و (كلي Clea ١٩٦٠) الصورة. وفي الكلمة التمهيدية لرواية (بالتازار) يقول درل بأن مسلسلته، «قائمة على الإفتراضية النسبية. فثلاثة جوانب مكانية وجانب زماني تؤلف المزيج الرقيق للإستمرارية». فالأجزاء الثلاثة الأولى «تنتشر مكانياً. . . إنها تتشابك وتتداخل بعلاقة مكانية خالصة. ويترك الزمن جانباً. ويمثل الجزء الرابع وحده الزمن ويكون ملحقاً حقيقياً». وشرح دارل السلسة أيضاً بعبارة «الحالات الذاتية والموضوعية» المرتبطة بمحور مشترك. وعلى سبيل المثال، يدع الراوية (دارلي Darley) (بالتازار) ليؤلف كلمات الوصف وان يشير إلى كلمات الوصف بأنها « مقحمة بين السطور » . وتكون النتيجة ، كما يقول (بالتازار) ، رواية ذات « الواح منزلقة » . وبهذه الطريقة « تُقتحم » الواقعيات ، وهذه هي « الطريقة

الوحيدة للإخلاص للزمن » .

وعند تنظيره يبدو (دارل) متصنعاً مزهواً. وأكثر من ذلك، فإن رباعية الإسكندرية أشد اضطراباً مما يبدو له أن يدرك: فما هو أصح وأبسط هو القول بأنها تدمج (غالباً من دون انتباه) تيار الوعي لعدة أشخاص وهم جميعاً يفعلون ما بوسعهم لربط ذكرياتهم بانطباعاتهم الراهنة. إن نصوصاً مختلفة تتشابك في السرد بدءً من «المفردات المقحمة بين السطور، ومذكرات (جستين) إلى(مورس Maeurs)راوية السيرة الذاتية التي كتبها عشيق (جستين) الأول، وكتابات (برسواردن Pursewarden) . وجميع هذه الأشياء تعوم فوق «الحاضر المستمر، الذي هو التاريخ الحقيقي لتلك الحكاية الجماعية، حكاية العقل البشري» ، وهي تتطلب استخداماً ذكياً للمفردات. وكتابة (دارل) أحياناً ذكية أيضاً: فحواراته الفردية المنغمسة بالذات رائعة جداً، والشخصيات ذات الذكاء الإعتيادي تتحدث بذكاء (مثل شخصيات إيڤي كومبتون ـ برنت) وأشياء عديدة جداً فيها مميزات (دارل) من أية مميزات أخرى. يقول (برسواردن) : «أنا أعلم أن في نثري لمسة حلوى الأجاص، وهذا هو، بعد ذاك، شأن كل النثر المنتمي إلى الأصناف الشعرية، حيث يكون المقصود منه إعطاء تأثير مجسم للشخصية». وكونه كذلك، فمن الصعب أن نعرف ما الذي تفعله أمثال هذه الملاحظات في التأثير المجسم: «. . . استقرت شظية في العصب البصري. اشتعلت عين بوردر. . .» أو كلاماً كهذا:

(خشخشت كلماتها هابطة كتحية الطبقة العليا من التربة فوق تابوت فارغ : «كيف يتسنى لك أن لا تستطيع الشعور بالإمتعاض مني؟ أن تغفر لمثل هذه الخيانة بكل سهولة. . لماذا. . شيء لا رجولي. مع ذلك، وفي الحقيقة، فقد أمتعني أن أخدعك. لكن أيضاً، كان يوجد ندم، في أن أقدم لك فقط، صورة زائفة مؤسية لحب ـ ها. . تلك الكلمة . . مرة أخرى. كان الخداع قد استنزفه. أحسب أن هذا ينم عن الغرور الأنثوي الذي لا قرار له مرة ثانية. . .)

إن هذا شبيه برواية أخريات القرن التاسع عشر الرديئة، ولربما قصد (دارل)

أن ينفخ الحياة بقوالب المشجاة غير المميزة، لكن، إذا كان الأمر كذلك، فهو يتطرف في هذا النفخ. وليس به من حاجة بأن يفعل ذلك. ومقابل نسيجه المطرز البديع، الذي يوجد فيه قليل مما هو ليس غريباً، تبدو اللغة البسيطة كالعاج. ومغتربوه: يهود ويونانيون وسوريون وإنكليز وفرنسيون ومصريون وإيطاليون. إن مجرد أسمائهم (كأسماء شخصيات ميرز) توحي ببعدهم، وهم: (ماونتولف) المبعوث السياسي البريطاني، و (پومبال Pombal) الدبلوماسي، و (ناروز Narouz) العائش وحده عند حافة الصحراء مع أرنبته البرية المشقوقة الشفة العليا، و (كابودستريا Capodistria) الشهواني الحاد الذي حطم (جستين)، و (سكوبي Scobie)، مع صليبه وندمه، الذي من الممكن أن يكون شخصية من شخصيات (جراهام جرين)، والذي يقدر عمره استقرائياً بخمسة وثمانين عاماً، و (برسواردن) الكاتب الناجح، الفظ، والنهم جنسياً، إضافة إلى: (أثينا Athena) و (تراشا Trasha) و (بيير بالبز Pierre Balbz) و (سيرفونس Servonis) و (مارتنجو Martinego) و (زولتن Zoltan) و (أماريل Amaril) و (آنسلم Anselm) و (سميرة Semira). فهو يبدو شبيهاً بـ بايرون) المخلوط بـ (فربانك). لكن، كم دقيقاً بروعة، ومصقولاً ومشرباً بالحياة، معظم نثر (دارل). إنه لشيء نادر أن تجد أياً كان قادراً حتى على الإسهاب في الكتابة، ممن يستطيع خلق عالم فيه الأشياء المسرفة والكابية، محتشدة ومدركة بدقة.

ويحس (دارل) بالحاجة إلى الأشياء الغريبة جداً قبل أن يستطيع حتى البدء في الكتابة، فهو يضخم كل شيء يمسّه، وان الرباعية، مثل اسكندرية (برسواردن) لها نكهة قوية دون «امتلاكها أية شخصية حقيقية». ومخيلة (دارل) عبارة عن حوض أسماك مزدحم لا استقرار فيه. وهو، من بين جميع الروائيين الذين يزاولون الكتابة الآن، كاتب حساس بألم الجنس المبرح، مثلما هو سيد في خلق الأجواء والتنوع الغزير. انه طائش، مفعم بالحماسة، متوحش، غليظ، منغمس بالذات، مدمن على رؤية كل شيء بلغة شيء آخر، لذلك يبلغ (دارل) هدفه في صهر رواياته الأربع الواحدة بالأخرى. وعند وضعها في عقل متلقٍ تلتحم في طيف لوني لسايكولوجية الحب. وبالضبط، ان (دارل) هو ذلك الصنف من الروائيين الذين يحتاج إليهم

الوسط الأدبي الإنكليزي. وهو الذي يعلم المرء بأن يرى، وبأن يستخدم جميع حواسه، وبأن يتذوق البطر الذي تقدر الكلمات على خلقه، من إحساس مأساوي بالحياة. وليس لأحد غيره أن يُلمع بشكل زاه إلى عظم التشوش الكامل، وإلى الطريقة التي تؤيد فيها الحياة ذاتها على حساب الإنسان، تاركة للرجال والنساء التقاط ما يستطيعون إليه سبيلاً من المتعة، فيما هم جزء من هذه العملية كلها. فوق هذا كله فعمله من أعمال الخيال: ففي البدء يخلق عالماً ثم يعيد تخيله إلى أن يسطع كالفسيفساء المعقدة. فالحياة، كما يراها، تكافئنا بتفصيلاتها وبخطوطها العامة الرئيسة. وما بين هذين الحدين يقدم مجموعة من قصص الحب في أجرأ نثر ذواق في يومنا هذا. ومن النادر، أن يكون ممكناً تحويل حزن لا يطاق تقريباً إلى شيء ذي لذة.

ومن الغريب، أن روائياً أسبق منه، ممن اختلفت ممارسته للكتابة بشكل ملحوظ عن ممارسة (دارل)، قد كتب في مذكراته شيئاً يبدو في بعض مواقعه شبيهاً بما يحمل (دارل) من عقيدة:

(يحتاج روائي السلوكية المعاصرة إلى أن ـ يتشبّع بحس بالصور الذهنية المثيرة ـ في الأشياء الحديثة. . . . . كل مشهد، حتى من أكثرها شيوعاً، يكون رائعاً، إذا ما استطاع الإنسان عزل نفسه، ـ نابذاً كل الذاكرة ـ الخاصة بالإستعمال والعادة، ونظر إليه ـ كما كان ـ أول وهلة، بألوانه الصادقة الموثوقة، ـ دون عقد مقارنات ـ. وينبغي للروائي أن يعزّ ويوقد القدرة على الرؤية بصدق وبساطة وبلا اصطناع وبجهل. . . أي الرؤية. . مثل طفل أو مجنون ـ يعيش كل لحظة بذاتها ـ فيصقل الحاضر بعدم تذكر الماضي).

إن كاتب هذه السطور هو (أرنولد بينت)، لا يريد المقارنات والذكريات، لكنه، بكل تأكيد، يريد الصور الذهنية المثيرة والرؤية المسجلة دقائقها لحظة بلحظة. والفرق بين الإثنين هو أن (دارل) يريد كل شيء، بينما يريد (بينت) التشذيب. ويستجيب كلاهما إلى مظاهر الحياة استجابة حادة، وهما يحتفيان بالحياة

كما هي عليه. لكن يجب علينا فقط أن نقارن، مثلاً، بين رباعية (دارل) وبين ثلاثية (بينت) المؤلفة من: (كليهانجر Clayhanger ١٩١٠) و (هيلدا ليسويز Hilda Lessways ١٩١١) و (هذان الإثنان These Twain ١٩١٦) لندرك، ولو أنهما كلاهما يدخلان روحاً شعبياً جديداً على الرواية الإنكليزية، بأن (بينت) يسطر وثائقية وأن (دارل) يستخدم المجازية. كانت (المدن الخمس))كئيبة في أن يعيش المرء فيها: أما اسكندرية (دارل) فصورة مزدوجة للجنة والجحيم. ويقدم (بينت)، لا سيما في رواية آنا المدن الخمسAnna of the Five Towns ١٩٠٢المثيرة وبالتناقضات (الكارفكيوية Caravaggio- like) الجميلة بين الأختين في رواية (حكاية الزوجتين المسنتين The Old Wives' Tale) ١٩٠٨ ،فلسفة رواقية في الإذعان للزمن .أما (دارل) فيقدم مأساة تلك الحقيقة التي تقول: بأن أجسادنا تعيش في الزمن بينما لا تفعل عقولنا ذلك. فـ (بينت) يضيّق نظرته كفعل للفلسفة الرواقية نفسها، أما (دارل) فبوسعها احتجاجاً. ويكبح (بينت) العاطفة من ثنايا الموضوعية، أما(دارل) فيحولها إلى جو ومجاز ذكيين. (بينت) يكبح . و(دارل) يفصح . وفي الوقت الذي يجعل (بينت) الإعتيادي غريباً ، فإن (دارل) يجعل الغريب اعتيادياً . إن (ادوين كليها نجر Edwin Clayhanger ينفتح للحياة انفتاحاً تدريجياً ، اما (دارلي) احد شخصيات (دارل) فينظر الى الباطن بصورة متزايدة .

وتعكس تلك الفروق بين اثنين من خالقي الروح الشعبي شيئاً ما عن الوسط الأدبي الانكليزي وعن غلو (ديكنز) الذي عاد للظهور على يدي (دارل) وعن الطبيعة التي تستمر عند الكتاب الهزليين الشباب مثل (كنكزلي آمز) . ولنرجع الى الهجوم الذي شنه (سي . بي . سنو) على الرواية الجمالية بكونها متميزة عن رواية الوثائقية الاجتماعية . فمن الصعب كتابة رواية الاحساس دون ما يبدو عليها من ابتعاد عن الواقع اليومي ، والابتعاد عن ذلك الواقع وعن الاشياء المبتذلة اليومية سيؤدي ، عاجلاً او آجلاً ، الى الغلو . فأحساس (فرجينيا وولف) اقرب ما يكون الى غلو (ديكنز) منه الى وثائقية (بينت) . وما نجده عند السيدة (وولف) و (ديكنز) و (دارل) عبارة عن خيال من اجل الخيال نفسه . اما ما نجده في

الموروث الأدبي الذي ينحدر من (بنيث) و (ويلز) الى (جير هاردي)، فهو الخيال المستخدم لغرض هزلي عادة وليس لانغماس ذاتي كما عند (ديكنز)،لكنه غير شخصي تقريباً . انه الفرق القديم بين الرومانسي والتقليدي : ما بين الباطني اللامنتظم والمزخرف وبين الخارجي المنتظم والمألوف . وما هو جديد يكون في استخدام الهزل كمضاد للالماعة الرومانسية ، لئلا تُبنى اية مغالاة كاسترخاء للانغماس الذاتي . وحتى اللامبالاة بالثقافة جاءت لتحتل مكاناً لها في هذا الارث الادبي الهزلي الذي يدرس فيه عدد من الروائيين ، دون ممارستهم لأي نوع من انواع الرواية الزمنية (التاريخية) ، المجتمع الحديث بطرائق متنوعة ، تترواح ما بين الرواية الدسمة الى الرواية التشردية ، وما بين الرواية الويلزية الى الرواية الخالية من التعبير . وكأن الكثيرين من هؤلاء الكتاب ينفرون تقريباً من الروعة ، وبخاصة روعة تلك الانجازات التي اخذها (سنو) و(باول) و (دارل) على عاتقهم ، وبعد ، فالاتجاه الآن الى واقعية بلا تخطيط ، والى واقعية غالباً ما تستثير الضحك عليها عندما تصل الى صفحة الورق .

جـ ـ نماذج ووثائق

ـ ١ ـ

انها لعادة انكليزية غريبة عند الروائيين الانكليز بأن يلطفوا الرسالة الاجتماعية بروح النكتة . ونحن نجد هذه العادة عند روائيي القرن الثامن عشر العظام ، عند (ديكنز) وعند (اج.جي . ويلز) . ولا يضاح ذلك نستطيع ان نستشهد بالشخصية القومية الانكليزية وبفلسفتها الرواقية الساخرة وبحسها اللاميتافيزيقي بالنظام . ولربما نذهب ابعد من ذلك ، فنستشهد بعدم التذوق الانكليزي للاراء التجريدية او التعصب الذي خلق مجموعة القوانين والانظمة السائدة والمواقف التي لا وجود لها في اي مكان آخر . ومهما تكن الاسباب ، فأن الرواية الانكليزية تعالج التحقيق الاجتماعي بطريقة لارصينة فريدة في نوعها .

وكما اعتقـد ، فالنكتة اساساً علامة على الثقة الكبيرة او القليلة ، وهي مؤشر الى حالة متطرفة . وهي تُلقى بحيث لا نأخذ منها برصانة ما قصد منها جدياً او لأن المؤلف لا يريد الثقة الفائقة ان تنفرنا منه . ويظهر ايضاً لاننا نستمتع بالضحك ، ونحن نضحك لأن حدثاً ما يستثير في الذهن معياراً ينبغي للسلوك الانساني ان يتطابق معه ، لكنه لا يكون كذلك . ولربما يكون معياراً منطقياً او ذوقياً او اي معيار آخر ، وهو ينشأ من حس متأصل بالملائمة . وفي الحقيقة ، ان روح النكتة شيء جمالي ، وهي شكل أولي للفن القادر على كينونة الارتقاع الى مستوى الامتاع العقلي الجليل .

على سبيل المثال ، مع ان (ويلز Wells ١٨٦٦ ـ ١٩٤٦) عالج بجدية (رجله الصغير Litte Man) الاخذ نجمه باللمعان ، فقد استطاع ايضاً ان يرى الملهاة في تفاؤليته الخاصة . وحتى هو ، وهو بأمكانه ان يكون ثقيل الظل جداً في رواية (عالم وليم كلسولد The World of Willian Clissold) ، قد اضفى نكهة على اناشيد متمرديه من ذوي الرسالات التذكيرية ، وانه عرف ايضاً بأن الطموح الانساني هو جزء من الملهاة الانسانية التي لا تنقطع . ولن تتوقف تلك الملهاة لأن ابناء الشرائح الدنيا للطبقة الوسطى ابدوا استعداداً بأن يرثوا الارض المحتشمة حديثاً . وفي شخصه كان (روسو) و (ديكنز) يلتحمان . وما تزال رواياته الرومانسية العلمية مقروءة ، على الاقل ، هذه الروايات منها :

(الرجل اللامرئي The Invisible Man ١٨٩٧) و (وحرب الاكوان The War of the Worlds ١٨٩٨) و (حين يستقيظ النائم When the Sleeper Wakes ١٨٩٩) و (الرجال الأول في القمر ١٩٠١) ، فهي تمتلك جاذبية الصورة المضحكة ، مهما بدا عليها من عدم الدقة علمياً . لقد برز (ويلز) الجاد والمثقف والمتخصص الكهنوتي قليلاً بالأمل في (طعام الألهة The Food of the Gods ١٩٠٤) واندفع على هذا المنوال في روايتيه (آن فيرونيكا Ann Veronica ١٩٠٩) و (ميكافللي الجديد The New Machiavelli ١٩١١) ، وهما روايتان تبدوان عتيقتي الطراز الآن . وهنا تخيم بثقل صورة المرأة المتحررة والصراع ما بين الحب وبين النداء

السياسي : وهنا لا يوجد تهكم ولا تصفيق غزير . ولم يستطع (ويلز) قطعاً ان يعبر عن النظرة المأساوية دون الجنوح الى الاسلوب المقالي . غير ان ما استطاع فعله بصورة جيدة جداً هو التخيل بأفراط ، سواء كانت النتيجة اولاداً مضحكين بقبعات لعبة المضرب او آلهة قمرية شبيهة بالنمل فوق القمر ، وسواء اكانت (كبس اوكواب Kipps or Quap) والتابع الأرضي المشع . وتوجد رابطة بين مبادرات (ويلز) العلمية وبين شخصياته الساذجة . هذان الشيئان يتجاوزان حالة المجتمع . لقد كان الذهاب الى القمر ممكنا مثلما كان الذهاب الى العالم التجاري .

ومن اكثر انجازات (ويلز) اعزازاً هي ملاهي الصواريخ البشرية : (الحب والسيد ليوشام Love and Mr Lewisham ١٩٠٠) و(كبس Kipps ١٩٠٥) و(تونو بنجي Tono - Bungay ١٩٠٩) و(تاريخ السيد بولي The History of Mr Polly ١٩١٠) . وتمتلك شخصيات (كبس) و(بولي) والعم (بوندريفو Ponderevo) شيئاً من روح جويس : وهي تشع بصور مصغرة وهمية بالمقابلة مع الجدران الكابية لعالم العملة النقدية . فأوهام السيد (بولي) وحيرة العم (بوندريفو) فيما يتعلق بالقصور الساكنة (بعد ان صار مليونيراً بسبب دواء ـ تونوبنجي ـ الممنوح براءة اختراع) ، عبارة عن وسائل للتفوق على ما هو متعارف عليه . ويمتلك هؤلاء في بطونهم المكافىء الروحي بشخصية (مانتجري اوكس Manningtree OX) عند (فلستاف Falstaff) . وكلما قدر لها اشباع ذواتها بالاحلام والنجاح ، كلما تكون هذه الشخصيات هزلية وكذلك مثيرة . فالسيد (بولي) ، الهاوي للانتحار وحرق المباني المتعمد والمبدي محاولات مكثفة للوصول الى ما وراء العالم حيث يجب ان يعيش . يكون شخصية خيالية مضحكة . ومن خلال شخصيته ، تُطرح ادانات اجتماعية وكذلك ميتافزيقية . ان انموذج هذه الشخصية يعود للظهور في اعمال روائيي الخمسينات . انه انموذج للشخص الصادق الخارق للطبيعة الذي يرفض ، مثل (ميرزو Mersault) عند (كامو) ، ان يتصنع ، مهما ظن به المجتمع من ظنون . فالاحتجاج والتجاوز من بين اهداف

هذا النمط : وهو خلق فردانية غير ملتزمة .

وفي الروايات المعاصرة لا نجد الاثار الويلزية فقط ، بل نجد فيها ايضاً اهتمامات (جورج كسنج George Gissing) بالفشل والعزلة والانخداع . لا يوجد هزل عند (كسنج ١٨٥٧ ـ ١٩٠٣) . فرواية (اوراق هنري رايكروفت الخاصة The Private Papers of Henry Ryecroft ١٩٠٣) اكثر مرحاًمن(رواية شارع جرب الجديد New Grub Street ١٨٩١)[1] ، غير ان الاحساس بالتأفف واحد . لقد عاد تقريع (كسنج) ورفضه للمجتمع الانيق المبهرج ، للظهور مرة ثانية عند الروائيين الشباب الانكليز . فالانسان السلبي المنشق ،في تراجعه(مثل هنري رايكروفت) او في قيده دائماً ، انما هو اسهام من (كسنج) في خلق اللابطل في وقتنا هذا . وفي ايضاحه عن الشخصيات اللاصقة ، قال (كسنج) : انهم يرفضون العلامة المميزة الفردة ، وهذا هو ما يقوم به العديد من الابطال المتخبطين المحدثين ، حيث يشغلون بسوط حساء غريب خاص بهم مواده هي : الرثاء الذاتي والاعتزال وعجز في الانجاز وخوف من المجازفة والتفاخر او الخجل الطبقي والتضايق من المؤسسات وفتور الشعور والتباهي المتغطرس . وتشترك شخصية (جودون بيك Godwin Peake) في(مولود في المنفى Bornin Exile ١٨٩٢) بخصال كثيرة مع السيد (بولي) : فالاثنان بلا صفة مميزة وكلاهما يجاريان محيطهما .

لكن ، عادةً ، يكون البطل الويلزي هو الذي يختال بتكشيرة معبرة عن الازدراء للنسيج الاجتماعي ، اما انموذج (كسنج) فيذعن . وهاتان الموضوعتان ـ الازدراء والاذعان تظهران في روايات الخمسينات : فأن رواية (غرفة في الطابق الأعلى Room at the Top) تعني رواية (غرفة في الطابق الاسفل Room at the Bottom) (كما يوضح ذلك العنوانان اللذان اختارهما ـ جون برين John Braine ونويل وودن Noel Woodin ـ) ، ومقابل كل شاب متشرد يوجد شخص آخر ، مثل احد شخصيات (آيرس مردوك Iris Murdoch ، ممن يقضي اياما طويلة في فراشه لأنه ليس لديه ما يفعله .

---

١ ـ شارع جرب Grub : حي لندني يقطنه فقراء المؤلفين . المترجم .

لا يشترك واقعيو الرواية الانكليزية الحديثة الا بالنزر القليل من التشابه مع موجة ادبية آخرى موازية لها وهي تشمل :(جيمز ستيفنس Jomes Stephns) في قصته الغريبة عن حي دبلني فقير رهي بعنوان (بنت الخادمة النهارية The Charwoman's Daughrer ١٩١٢) ، و (ليام اوفلاهيرتي Liam O'Flaherty) في (المخبر The Informer ١٩٢٥) و (فرانك اوكونور Frank O'Connor) في تقديره غير المجدي للقلوب الكسيرة التي تبتسم في رواية (الروحية الهولندية : Dutch Interior ١٩٤٠) و (سين اوفائولين Sean O'Faolain) في دراسته عن متمرد على كل ما هو ارضي وحقير وعن (كورك Cork)) وهو يعدو ناضحاً بالمطر في روايته (عش اسرة بسيطة A Nest of Simple Folk ١٩٢٣) .والواقعية الجديدة ليست غريبة الاطوار ولا دوستوفسكية ، ويبدو ان انصارها لا يخشون شيئاً بقدر ما يخشون الوقوع في مواقف متطرفة . ويستمر قسم من هذه الواقعية على الطريقة الواقعية الصلدة ، وهي الطريقة المفضلة عند (والتر الن Wallter Allen) في رواياته : (البراءة تغرق Innocence is Drowned ١٩٣٨) و (خندق الرجل الاعمى Blind Man's Ditch ١٩٣٩) و (فضاء سكني Living Space ١٩٤٠) و (الفيل الخبيث Rogue Elephant ١٩٤٦) و (الراجل الميت فوق الجميع Dead Man Over All ١٩٥٠) وقد منحها عمقاً جديداً وكثافة مركزة بأبداع في رواية (كل شيء في عمر انسان All in a Life time ١٩٥٩) . وتظهر هذه الواقعية شيئاً من الانفعال المتعرج لـ (نانسي متفورد Nancy Mitford) وقليلاً من الاشراق المعتنى به جيداًوالواضح على السايكولوجية السطحية في روايتي (اقتفاء الحب The Pursuit of Love ١٩٤٥) و(حب في مناخ بارد Love in a Cold Climate ١٩٤٩) .وهي تمتلك شيئاً من ارتجالها المتعلق بالحبكة وعدم اهتمامها بالحقائق المطلوبة . وهنالك اختلاف في الافتراضات الاجتماعية بين شخصياتها المتكلفة المبهمة (جارلز ادوارد دي فالهبرت — Charles Edouard de Valhubert في رواية ـ البركة The Blessing ١٩٥١ ـ ، والسيدة ليون Leone في رواية ـ لا تخبر الفرد Don't Tell Alfred ١٩٦٠ ـ) وبين ، مثلاً ، (جو لن Joe Lunn) لـ (وليم كوبر William Cooper) الذي يظهر في روايتي (مشاهد

من حياة اقليمية Scenes from Provincial Life ١٩٥٠) و (مشاهد من حياة زوجية Scenes from Married Life ١٩٦٠) : ان (جولن) ، ناخب عمالي ، غير منهمك بالسياسة كثيراً ، فطن لكنه غير مثقف ، محب للانسانية لا ادري ، ومؤلف لثلاث روايات ، ان (جو) هذا ، يتطور من شخص مهتم بقطع الطريق على الفتيات الرائعات الى ان يكون رئيساً في الخدمة المدينة وان يكون زوجاً مشدوهاً قليلاً . ويصبح اباً كذلك . وايما شيء يفعله فهو ينم عن حيوية ويلزية بالغة . ومع انه يستمر على الاذعان لكنه يبقى ذا حيوية . وهو جزئياً غير مبال بالثقافة، وجزئياً وصولي من الطبقة الوسطى الدنيا ، الا ان (جو) هذا منشغل بالمسائل العدمية . ومن بعض الوجوه ، انه يشبه ذلك الطراز من الرجل الانكليزي ، (مُحتشم ، لا مُهذب ،) الذي يجعل منه (مارتن جرين Martin Green) مثالاً في روايته (مرآة للانجلو ـ سكسونيين A Mirror for Anglo-Saxons ١٩٦١) بوصفه التالي :

« صغير ، انيق ، سريع الحركة ، ذولون طري ، دقيق القسمات ، وجه غير لافت للنظر ، لا رشاقة بدنية ، سائق دراجة ، غير معتنى بزيه ، مفتوح الياقة ، بسيط التصرف ، فطن ، مرتاب ، في نبرته سخرية ودية ، معادٍ للفخفخة والذاتية ، غير متأهب للافضاء عن عواطفه لكنه متسرع في اظهار تعاطفه ، معنى ذلك ، انه شخص يصعب وصفه بازدهاء ، وهو من نمط الاشخاص الذين يتناولون رقائق القمح عند الافطار وتتأتى اعتياديته من كونه اما مُنَحّى Déclassé او قلق بهاجس متعلق باختلاف ما بين الحياة (الرؤيوية، التعليمية في اسرار الدين) وبين السلوك النبيل ، المتصنع ، الذي لا وجود له ، عند ابطال (جرين) و (لورنس) و (اورول) و(اف . آر . ليفز) و (كنكلي آمز) وعند افراد عائلة (ميلر Mellors) في (عشيق السيدة جاترللي Lady Chatterly's lover) . ولا يوجد عند (جرين) مثقال ذرة من التمجيد الذي تمحضه (نانسي فورد) بفخر الى فرنسا وثقافتها . عوضاً عن ذلك ، وهذا بلا شك يعكس حركة اجتماعية متزايدة في بريطانيا ، يسخر افراد عائلة (جولن) والشخصية (الجرينية) من الاحتشام المتطرف واللغة الطبقية الخاصة والارستقراطيات المشكوك في طبيعتها الخيرة في

المؤسسة ، وكل هذا ،من اجل ما يطلق عليه جرين برهبة «الشفاء عن طريق سؤال الذات» .

ان ما يُعتق البطل الروائي الجديد ويجعله محتملا ، انما هو سؤال الذات . ان (جولن) المرح ليس فيه ازدهاء بالنفس تماماً مثلما عليه الـ homo decens عند (جرين) ، ومن ثم ، هو لا يعبأ بالامور بما فيه الكفاية . وهو يحوم بين الكشف الذاتي وبين الحنان غير المهتم . وكما اراد له مبدعه ، فقد كسب (جو) الكثير من مهنة الكتابة ، لكننا لم نره قطعاً وهو يكتب او يفكر بروايته التالية . على كل حال ، في (مشاهد من حياة اقليمية) يؤكد معجباً : « آه . . روايات روايات . . فن . . فن . . جنيهات استرلينية !»، وبعبارة موجزة ، يتحمس (جو) مثل (كبس) ، دون ان يبلغ غاية ، وهو يركب الموجة ، وهو ذلك الطراز من الاولاد ؛ الذي اذا ما هز نفسه ، ربما جادل الى جانب الثقافة العامة ، التي تصورها (ريموند وليمز Raymond Willims في كتابه (الثقافة والمجتمع Culture and Society) و (رچارد ولهايم Raygard Wollheim) في كتابه (الاشتراكية والثقافة Socialism and Culture) . ان مثل هذا الشخص يتلائم جيداً في الملهاة النزوية الصاخبة التي من نماذجها : (مشاهد من حياة زوجية) و (جيم المحظوظ Lucky Jim) لـ (آمز) و (اكل الناس . . غلط Eating People is Wrong) لـ (برادبري Bradbury) . وهذا النوع من الملهاة جاء عن (تشيخوف) عبر (وليم جيرهاردي) و (ايفلين وو) و (كوبر) . وهي تتناسب على نحو رائع عصراً فيه اضطراب اجتماعي يتكون فيه نوع من الثقافة العامة بأرشاد رأسمالية الرفاهة .

ومن المنطقي ، حينما يكون المجتمع نفسه في تغير متواصل ، وحينما تدان في الوقت نفسه الفلسفة الجمالية ، ان تعالج الرواية هذين الأمرين بطريقتها الخاصة . فالشاب المتشرد العائش حياة لا منتظمة يجسّد جواباً واحداً ، كما يجسد اكتفاؤه الذاتي جواباً آخر . وفي الوقت الذي يكون فيه التغير الجمالي المتواصل اداة لتغليب الاسلوب على البناء ،تأتي اللامبالاة الثقافية المتواصلة كأداة يسند فيها البناء الاسلوب الخالي من اية خصوصية ذاتية . مع ذلك ، ومع حب روائيي الخمسينات بأن يظن بهم الوضوح ، فهم يصقلون رومانسية قديمة . ان عدم التزامهم وولوعهم

بعينات من المجتمع عوضاً عن ولوعهم بنظرة منتظمة (مثل التي يقدمها سنو وباول ودارل) يجعل الربط الحر في أسلوب التغير المتواصل يعود للظهور مرة ثانية في المهنة الحرة للمتشرد الحديث . والآن اصبح اسلوب التغير المتواصل سردياً ، وقد رفضت نزعة التشكيل - سواء طبقاً للاسطورة او لنظرية الدورة cycle - بالطريقة ذاتها التي رفضت بها الفلسفة الجمالية . والرومانسي يجمع حالياً اللقاءات غير المتوقعة والصور الفورية ، بلا هدف في ذهنه ، سوى الابحاء بنكهة المجتمع العصري ، صائناً نفسه من التدخل . ففي الوقت الذي يقبل فيه (رادليتز Radletts) البطل المتمرد لـ(نانسي متفورد) ، دون معرفة حقة بذلك ، المكانة والادوار التي فرضتها عليه عائلته ، يقوم افراد عائلة (جيم دكسن Jim Dixan) بوضع قانونهم وعقيدتهم وهم ماضون في الحياة . ان افراد عائلة(رادليتز) يرثون نمطاً من التمرد، بينما لا يرغب افراد عائلة (جيم دكسن) ، ان يرثوا شيئاً ، لانهم يمثلون جيلاً كاملاً مستأصل الجذور ، غير مصنّف ، من الاذكياء العائمين الذين يتساءلون ما الذي يستطيعون ان يصنعوا بأنفسهم . وهذا المشهد مؤثر في النفس ومثير في آن واحد. وفي الحقيقة ، اننا نعود الى ملهاة المواقف : حيث يحدد الاشخاص انفسهم بالاشياء المتقلبة وليس بالاشياء التقليدية .

وتحدد روايات (وليم كوبر ١٩١٠ -)الاقل شهرة هذا الموضوع فرواية (الشبان Young People ١٩٥٨)التي تجري حوادثها في الثلاثينات لكنها ليست مثل سابقها (الضجة والهدوء Disquiet and Peace١٩٥٦) ، التحفة الادبية لتلك الفترة . وشبانه هم من نمط شبان ما بعد الحرب . وهم اولئك الشباب الذين يذهبون الى الجامعة ثم يجدون انفسهم مجبرين على اختيار مهنة ، ويكوّن ارتباطهم الوحيد بأيام جامعتهم هو بالالتجاء الى اقداح البيرة او الى المقاهي . ويكاد ان يكون هذا هو عالم (نانسي متفورد) و (هكسلي) و (وو) المبتذل والمتكلف . فمعظم الشخصيات كادحة ، وذات نفوس تواقة نوعاً ما ، باستثناء شخصية واحدة هي شخصية (ليونارد هاريس Leonard Harris) هذا الدجال الذي تزوج زواجاً مبكراً والذي يحاول علاج الورطة بابتغاء طموحات عالية منافية للعقل . ولكونه خليطاً من ولد

طامح ومن متسلق اجتماعي ، فأن (هاريس) يمثل شخصية انموذجية نلتقي بها لاول مرة في تشردية ، اسبانية ، ولسوء الحظ يعرضه (كوبر) بسرعة جداً ، في حين كان ينبغي عليه ان يترك لنا الفرصة في تكوين رأينا فيه . والى حد ما ، ولقد افرط (كوبر) في استخدام الوسط الاكاديمي : فروايتا (صراعات البرت وودز The Struggles Of Albert Woods ١٩٥٢) و(الموضوع الدائم الاثارة The Ever-Interesting Topic١٩٥٣) تصوران ، وربما بأهمال ، كيف يمكن للحياة الاكاديمية على اي مستوى كان ، ان تصبح وسيلة للتعلق بحياة الشباب . . . . وهي المرحلة التي رسمت فيها جيداً خارطة مسار الشخص في الحياة . ومعظم الشخصيات ، بضمنها (جولن) ،تلقي نظرات الى الوراء في الاوقات العصيبة .ومع انهم راغبون بالعوم، ، لكنهم يجدون انفسهم وقد جروا الى اسفل لينغمروا بالرتابة الكئيبة والزواج والايام المزعجة التي يخططون ضدها و(المسؤولية والقرارات ومجاراة الامور) . وفي احسن احواله يكون (كوبر) هزلياً للغاية ، وهو يكتشف الجوانب المتنافرة في الامور الاعتيادية ، سواء اكان ذلك في مواصلة الفحش او في مدرسة (لنفل Lunnville) الثانوية . وعندما يكون في حالة اقل جودة ، فهو يتوقع ، على اية حال ، للامر الاعتيادي بان ينهض بذاته ، ليكون هزلياً او ذا معنى . ومع هذا فإن موضوعته احياناً تكون متوافقة توافقاً كسيحاً مع المراحل الزمنية . لكن ، حينما يستقر (جولن) ويكون محترماً ، يميل الى الاضجار، عند ذلك يلجأ (كوبر) الى مجرد الغطرسات الاسلوبية تعويضاً عن اثارة اجتماعية مشكوك فيها .

والى حد الآن لم يصبح اي واحد من ابطال (كنكزلي امز ١٩٢٢) راسخاً وذا احترام تام . وبمقدور المرء ان يرى كيف ان طواحين الحياة قد سحقتهم وهم في حالة اذعان مؤلم ، وكما سمع المرء بأن ابطال (آمز) عبارة عن ادوات لعرض انواع الزيف والتصنع في بريطانيا ما بعد الحرب ، كذلك سمع بأنهم مجرد مضحكين بدائيين اختبروا بعناية ليكونوا عينات لعصر جديد للثقافة . وليس اياً من هذه النظرات المطروحة صادقاً تماماً ، مع انها جميعاً صحيحة بدرجة ما . لقد تلقفت رواية (جيم المحظوظ ١٩٥٤) الخيوط التي ابقاها (ويلز) مدلاة : ان (دكسن) ،

مثله مثل (كبس والسيد بولي وجورج بوندريفو) من الطبقة الوسطى الدنيا ، وهو فخور ، بروح من الحقد ، بهذه الحقيقة ، لكنه مختلف بكونه يمزج هذا الفخر بعادات التحقيق الواثقة والشك الذكي اللامبالي بالثقافة . لا شيء في (جيم) يدعو للتخمة . وهو يشغل نفسه بتحديد الذات ، رافضاً مداهنات الولاء الكلامي الكاذب ، والثروة ، والجمعية الخيرية والذوق ، ورقابته هذه وسيلة لانقاذ عصاميته ، وعندما تعسر الامور جداً ، يبدأ بمراجعة شؤونه الخاصة . وما دام يعلم بأن المشاريع المثالية والنفعية لن تصطاده ، فلا يرى حاجة للاعلان عن الحقيقة . وفي أجلّ لحظاته رصانة يعترف بأن اسلوبه في التمرد ميتافزيقي او خاص . . وذلك عن سبيل مزحات ماكرة على الهاتف او تكشيرات متوحدة . وهو غير واثق تماماً ما هو بالضبط ، ما لم يكن هناك دافعاً خفياً ، لكنه يعرف بالتأكيد ماذا يرفض ان يكون . في الحقيقة ، ان رواية (جيم المحظوظ) ، جماع لعينات اجتماعية . فهنالك شاب يجرب المواقف المختلفة ويمضي ردحاً من الزمن يدرك بعده ان جميع المـواقف تزّيف جزئياً الانسان الواقع تحتها ، لكن ، بالمقابل ، لا يستطيع أحدٌ ما ان يتعرف على الانسان حتى تكون له مواقف مرتبطة به . ان الانسان ذو الكمال المطلق يكون في مفهوم(روبرت مسل Robert Musil)عن« الانسان بلا خواص » ، والنتيجة عبارة عن تناقض وحكاية خرافية ، وانها ليست وثيقة اجتماعية ، بقدر ما هي ملهاة والتي لا بد لها ان تمثل مظاهر من المجتمع .

وبالضرورة ،لقد صارت روايات (آمس)التالية مسطحة قليلاً ، واذا ما نظر اليه حسب ماصرح هو نفسه دائماًبأنه روائي هزلي وليس عالماً اجتماعياً او آلة لقياس سقوط المطر . وانه قد بدا في رواية (ذلك الشعور القلق That Uncretain feeling ١٩٥٥) مكرراً لنفسه دون جدوى. لكن الامر ليس كذلك ان (جون لويس John Lewis) ،موظف المكتبة في مدينة (ابر ديرسي Aberdarcy) الويلزية الصغيرة ، وهو هارب بتنورة طويلة وشعر مستعار بضفيرة متدلية من مؤخرة الرأس، ناظراً الى الباحة الخلفية والصحون المستعملة باكتئاب ، والمزيل لسكر الكعك من باطن

الكوب بأظفره ، انما هو رجل مدجّن شبق ، لزام عليه ان يعرف بيته . لكنه يقرر : « كان هو الحظ ، مرة ثانية ، وليس ضبط النفس ، هو الذي قطع اولاعاً مماثلة خاصة بي من ان تتحول نتيجة اثناء فترة خمس سنوات ونيف من زواجي » ؛ وان مغريته التي هي (اليزابيث جرفد - وليمز Elizabeth Grulfydd Williams ، مرتبطة ايضاً بزوجها ، رئيس لجنة المكتبة . وبعجز ، ينتظر (لويس) الحياة وهي تمر به ، وبه استعداد دائم ، بأن يأخذ او لا يأخذ اشياء من الحياة . وتنتهي الرواية بهروبه للمرة الثانية من (ليزا واتكنز Lisa Watkins) المتلهفة عليه . ويبدو هو وزوجته ، واقفين عند باب خمارة ، كما لو انهما قد عادا مع فريق مناوب من عمال المناجم بغية الراحة . ويعود الكاتب الى ادخال عنصر الفضيلة ، جاعلاً الامور تسير سيرتها الاولى . ودائماً ما ينتهي (آمس) بالضرب على نغمة تطهيرية .

أما رواية (احبه هنا I Like it Here ١٩٥٨) فتغير الموضوعة قليلاً . ان (جارنيت باون Garnet Bowen) ،وهو من الواضح كاتب ناجح من غير ان يكون غزير الانتاج ، يبعث به ناشر امريكي الى البرتغال : ومهمته التحقق من اصالة مخطوطة . لكن (باون) الذي كان قد ملَّ قصص غرابته عن ايطاليا ، وجد مواساة لنفسه في الذهاب الى البرتغال وليس الى ايطاليا (حيث جميع تلك الكنائس العفنة القديمة والمتاحف والمعارض الفنية) . ان (آمس) واع دائماً بتأكيده على ضرورة وجود حالة اللامبالاة بالثقافة ، وهذه فطنة منه . جزئياً ، هذا صحيح كاستجابة للجماليين . وانه يصبح رتيباً حينما يضرب به المثل بشكل ثابت ، في البطل ذاته تحت اسماء مختلفة . ان نمط ملهاة (آمز) آخذة بأن تصير (كليشة Cliché) خاصة به . فنحن نتوقع منه : مشهداً مخموراً ، هروباً ، بعض العبث الاكاديمي ، سلسلة من المغامرات على الطريقة الجوسرية - Chaucerian - ، ومبدئيه مألوفة بعدم الالتزام بالقواعد الاسلوبية والادبية . فروايات (آمز) ، كروايات (فرانسوا ساغان) ، يلتحم بعضها ببعض . وما فيها من (معنى) لا يزيد على ما تتضمنه حكايات (جوسر) . وانها هزلية بغلظة . ولربما تجسدت هذه الروح الجوسرية بتأثره بشخصيتين جوسريتين هما : (ترويلس وكريسيدا Troilus and Criseyde)

ان رواية (خذ فتاة مثلك Take A Girl Like you ١٩٦٠) ، التي فيها (باتريك ستاندش Patrick Standish) ، معلم اللاتينية الشاب ، وهو يحتل المجال الاعتيادي له في رواية ، محاولاً اغتصاب معلمة رياض اطفال شابة بأسم (جيني بن Jenny Bunn) . انما هي رواية خالية من الروح الجوسرية ، ولو ليس تماماً . لكن الرواية تمتلك جدّية اخلاقية ضمنية ، كثيراً ما تكون مؤثرة ، اذ يبدو ان (آمز) قد تطرق اليها عرضياً دون قصد منه . فأظهرها في حالة الفعل ، ولم يؤثرها لنفسه . فـ (باتريك ستاندش) يعيش ويتنفس . بينما (جارنيت باون) لا يفعل ذلك . اضافة الى ذلك ، انه يشتهي الفتيات . ولسوء الحظ ، فقد عرضت جميع رغباته بصورة اكثر اقناعاً مما عليه (جيني) ، مع كل ما وصفت به من سمات جسدية . بمعنى ، ان (باتريك) متفرد برغباته الجامحة واخلاصه المعذب . وهو خلق رائع : انه شخص نابض ، في حين تكون هي الانثى الابدية الدالة على موقف معين . واذا كانت هذه الرواية هي تفسير . . (أمس) للمعضلة بين الجنسين ، فأنه قد اظهر نظرته عنها بقوة نوعاً ما . . وكأنه تقريباً اراد القول بان الرجال متفردون بينما النساء نوع واحد . ان ذكراً غير مدجّن . متعاملاً مع (جيني)متماسكة، لا بد ان يصبح قالباً مألوفاً . ومرة اخرى ، يخطر (جوسر) على الذهن ، وكذلك يخطر (فيلدنج Fielding) ، لأن (امس) ، وهو جاد اخلاقياً اكثر منه صائغاً لمبدأ معين ، بوسعه ان يهزأ من افتراض الشخص العاطفي اللامقصود المتعلق بالمواقف ا لمبتذلة . على اية حال ، الافضل ان تهزأ بها بدل ان تحزن لها ، حتى اذا كانت النكتة سمجةوكان النثر احياناً بطيئاً في التعبيرعن الرأي ، وعند (أمس) قدر كبير من الغثاثة مما ليس بالامكان التعويض عنها . وما نريده منه حالياً هو خلق بطلة حقيقية وبعض الكشف عن حياة اشخاص اكبر عمراً : وبخلاف ذلك ، سوف تبدو حتى افضل اعماله مثل محاكاة ادبية ذاتية ، كما اثبتت ذلك رواية (احبه هنا) الى حد مريع .

كانت رواية (جون وين John Wain) الأولى الموسومة بـ (اسرع الى النزول Hurry on Down ١٩٥٣) ممارسة للنمط التشردي، حيث اصطدم رجله الشاب بقطاعات مختلفة من عالم ما بعد الحرب ، وحيث كانت المواقف مضحكة ومجرى

الاحداث زاه بذكاه ، لكن الشخصيات لم تزد عن ان تكون وجوهاً في زحام . اما في روايته التالية (العيش في الحاضر Living in the Present ١٩٥٥) فقد نمق النمط التشردي بأدخال عنصر البحث عليه ، فأعطى بطله الانتحاري القصة بعداً ميتافزيقياً اكثر مما اعطاها مسحة ميلودرامية . وبروايته (المجادلون The Contenders ١٩٥٨) اظهر لمسة اشد وثوقاً ، فقد استسلم العنصر التشردي لغرض اكثر تعقيدا. فالرواية (جو شو Joe Shaw)، وهو بدين ومتساهل، يقدم نفسه ويقدم اصدقاءه الحميمين (نيد روبر Ned Roper وروبرت لام Robert Lamb)، كما لو انهم في مدرسة في مدينة للصناعات الخزفية وفي فترة وجيزة صار (روبر) ملكاً من ملوك المال، اما (لام) الرسام المعروف الان، فقد تزوج عارضة ازياء شهيرة. ومهما يكن الامر، وقبل مضي وقت طويل، تترك الفتاة (لام) من اجل (روبر)، اما (لام) فيصاحب فتاة ايطالية لا يلبث ان يهجرها، حيث، في النهاية، يفوز بها، (جو شو)، الذي هو صحفي اقليمي حالياً.

يبدو ان كل ما فيها تافه وغير ذي جدوى، فالشخصيات ـ لام القصير الثخين وروبر الاشقر الطويل ـ غير مقنعة ، ثم ان (جو شو) يتكلم ببراعة متناهية لاتتناسب مع ما هو مفترض فيه. ثم ان الاسلوب محشو بمبالغات جو (حيث يناسب بعضها شخصية ـ ميكي سبلين Mickey Spillane)، بحيث يستغرب المرء ان كان (وين) قد خلق هذه الشخصيات نتيجة احساس منه بالتفاهة الحديثة، وهو يكتب بقوة ويفرح، لكن يبدو انه يواجه صعوبة في الغور عميقاً تحت الواجهات الشخصية. ان اشخاصه ضحلون، لا لأن الكثيرين من الناس ضحلون في الحقيقة بل لانه لا يرسم صورة خلاقة بما فيه الكفاية لعقولهم ولربما ان الناقد المصقول في شخصه (وهو ما عليه ـ وين ـ بالتاكيد) لا يحاول (التفكير) جداً في رواياته، واذا كان الامر كذلك، فواأسفاه.

الى حد الآن، يبدو (وين ١٩٥٢ ـ) قانعاً فقط باختياره وتتبعه لانماط قليلة من شخصيات ما بعد الحرب، وان التقدم الوحيد الذي طرأ عليه، كان في تحوله من الرواية التشردية الى الرواية الانموذج، ومن اعماله الواعدة قصة كانت عنواناً

لمجموعته القصصية المسماة (ننكل Nuncle ١٩٦٠)، والتي فيها (توم روجرز Tom Rogers)، وهو روائي راسخ نضبت قدرته الان، يدع حماه ليكتب له كتبه. فتكون النتائج شؤماً: فيخسر (روجرز) كل شيء، من ضمن ذلك، زوجته. هذه القصة، بما اعطته من عاطفة شديدة الحرارة ومن صراع صميمي، كان يمكن لها ان تكون تحفة ادبية لو ان (لورنس) كتبها. وكما القصة عليه فعلاً، - يجد (وين) ان موضوعته جد ادبية. ومن ثم يعيد الثقة الى نفسه بانها اشبه ما تكون بـ (الفارس Farce: اي الهزلية الساخرة). وتعالج قصة اخرى في المجموعة نفسها وهي بعنوان (الطريق الاسرع للخروج من مانجستر The Quickest Way Out of Manchester) الصراعات العاطفية لكاتب مصرفي يدنو من الكهولة. لقد كتبت ببراعة وبروح تهكمية، دون التعريط بكلمة واحدة. ولربما يحتاج (وين) الى ان يمارس موضوعات ذات شدة عاطفية كبيرة، كما هو الحال في (اضرب الوالد ضربة ميتة Strike the Father Dead ١٩٦٢). وهو يطلق العنان لنفسه نحو (الفارس)، ونادراً ما يطلق العنان لها نحو العاطفة الراشدة. ولو كان قد اطلق حقاً العنان لنفسه، كان من الممكن ان يلاحظ الكثير من النشاط الباطني كما لاحظ الضجة الخارجية. ويبدو على معظم شخصياته الانشغال لانه يفضل ان لا ينقب في نشاطاتها الباطنية. الى هذا الحد، لقد جرب حالة الانشغال فقط. لكن، ربما انه يعمل باتجاه الغرض العميق وباتجاه نثر يناسب هذا الغرض. وان المرء ليأمل بذلك. لا سيما وهو يمتلك ذكاء غير متصنع[1]

انه لأمر طبيعي جداً ان يتطلب وصف الحياة ذات المستوى المنخفض شخصية تشرديه رئيسة. ففي رواية (المحامي الفاشل The Dud Avocado ١٩٥٨) لـ (ايلين دندي Elaine Dundy) ان (سالي جي جورس Sally Jay Gorse) وهي ابنة مدير مؤسسة أمريكية للتجميل، تدخل بجلبة الى باريس وهي تحت تأثير فلسفة (ديوي) التربوية. فيغتصبها ايطالي بينما يتجاهلها امريكي، لكنها تترك لفضولها المجال

١ - مذكرته الودودة «مايرستاين Meyerstein» (مجلة Encounter، آب ١٩٦٢) تعد من أحسن انشاءاته لحد الآن، وتبدو استعداداته في هذه القطعة على انها استعدادات قابلية مهمة تزودت تدريجياً باحساس المأساة.

بالتغذي حد التخمة . انها مثل (ديزي مللر) المزهوة بقيافتها الرفيعة ، وهي لا تمتلك ولا تكتسب تميزاً ، حيث ان التجربة عندها مسألة كمية ، واستكمالاً منها لمجموعتها من الرجال ، تزوجت من مصور فوتوغرافي انكليزي وطارت معه الى اليابان ببدلةمصنوعة من قماش منضدة البليارد الاخضر .الكتابة هنا لاذعة وسرعتها ممتعة . وما دامت الاحداث تستمر تحدث لها او حولها ، فان (سالي) لا تعبأ بان تقرر بعقلها الفج اي شيء . وطبعاً ان الامور تستمر في الحدوث بسبب ذلك فقط .

ان (جون براين John Braine ١٩٢٢ -) اقل بكثير من الانسة (دندي) من حيث كونه كاتباً ذكياً ذا احساس بالذات. لقد اسهمت رواية(غرفة في الطابق العلوي Room at the Top ١٩٥٧) باضافة طريقة في التعبير الى اللغة القومية واسدلت ستاراً من الظلام على تنامي التشردية الاعتيادية بتقارير عن عالم لم يخلق لكي يكسب فيه ابرياء . وبكل ما لديه من صراحة واسلوب قصصي رشيق، بدا ان (براين) كان يجد في التشردية حائلاً . وحينما لم يرض باقتفاء اسلوب جمع الحقائق وتكريسها وفضل الاسلوب التقويمي ، بدا عليه الالتواء والتفلسف في (عائلة ڤولدي The Voldi ١٩٥٩) ، ومن ثم عاد آلياً الى موضوعته في رواية (الحياة في الطابق العلوي Life at the Top ١٩٦٢) . وهو الآن ابعد ما يكون عن ذلك المزيج الاكاديمي - العامي الذي عليه (آمس)و (وين) ، واقل ما يكون اهتماماً بعالم الاشياء الا بما هي عليه فعلاً ، واكثر ابتعاداً في تفسيرها تفسيراً مرحاً سريعاً . وهكذا هو حال (براين كلانفل Brian Glanville)مؤلف عدة رويات وهو في عمر السابعة والعشرين، والتي من افضلها رواية (على امتداد آرنو Along the Arno ١٩٥٦) والمفلسون The Bankrupts ١٩٥٨) ذات الموضوع المشتت وفي الرواية الأخيرة يؤكد على الراشدين البرجوازيين اليهود أكثر من التأكيد على اولادهم : (روز ميري وبرنارد) ويبدو ان الشبان لا يكونون ذوي اثارة لا متناهية حتى بالنسبة للشبان ، ولا حتى في المناقشات المتسمة برهاب الاحتجاز التي يكون فيها (كلانفل) متفوقاً ، كما اثبتت ذلك رواية ماسة (Diamond) مرة ثانية .

وتمتلك جميع روايات (آيرس مردوك Iris Murdoch ١٩١٩ ـ) لمسة من الروح الشعري . وانها التستطيع ، اكثر من اي روائي انكليزي يمارس الكتابة الآن ، دمج عدة عناصر مختلفة في نثر غير ملفت للنظر . وفي هذه المرة فقط ، صار بأمكان الذكاء والحلم والواقعية والسبر الذهني ان ينسجموا انسجاماً لائقاً . فروايتا (الفرار من ساحر القلب The Flight From the Enchanter ١٩٥٦) و(القصر الرملي The Sandcastle ١٩٥٧) ذكيتان وهميتان اكثر مما هما مثيرتان . ويبدو ان معضلتها الرئيسة تكمن في النشاط الفائق لذهن جيد المران . وحينما تشرع في التحليل ، يكون بمقدورها خلق الشيء الكثير من اللاشيء ، وان انجازها بارع ومدهش ، لكن هذا هو ما يغريها الى اطالة غير مطلوبة . ولكي تنتزع عواطف القارىء انتزاعاً كاملاً الى صفها ، فهي تستخدم كل ما لديها من طاقة ذاتية في الفعل : وعليه يأتي مع التصريح الكامل كل ما يتطلب انتباهاً وتفكيراً شديدين . وفي روايتها الأولى (تحت الشبكة Under the Neg ١٩٥٤) تحافظ على حركة الاشياء : فـ (جيك دونوجهيو Jake Donoghue) ، الكاتب المتجول المكافح ، يقنع كلياً . ان توقيت هذه الملهاة توقيت جميل وفيها تنويع بارع والتقدم في الكشف عن ذات (جيك) يكون بالرسم لا بالشرح . اما في رواية (الجرس The Bell ١٩٥٨) فتحفزها التوترات ضمن اطار مجتمع متدين غريب الى اللجوء الى رمزية غير سارة ، والرموز هي : الدير والجرس الجديد والاسطورة . وبتحويلها التنظير الديني الى حالة (الفانتازيا ، انما تضيف بعداً ، الا ان هذه التجربة لم تنجح تماماً . وتشبه صعوبات الآنسة (مردوك) نظيراتها لدى (ميرل سبارك Muriel Spark) : اذ يجب ان تكون التجربة الدينية والعقائد الدينية المختلفة امتدادات معترف بها للواقع اليومي . عند هذا الحد ، ان ملهاة الآنسة (مردوك) الطريفة ، تأخذ بنا بعيداً عن محاولتها للقصة الخرافية الدائبة . ان رواية (رأس مقطوع A severed Head ١٩٦١) معقدة في حبكتها وتركيبها : فالشخصيات الغرامية تلعب نوعاً من العاب الكراسي الموسيقية ، وان الآنسة (مردوك) تحلل بصرامة كل تغير اساسي جديد في الناس . ويقودها قلقها البيّن احياناً الى فتاوى (جيمسية Jamesian) في قضايا الضمير . والتي اذا أخذت على اساس السرعة المحمومة التي تصوغها بها ، فستترك القارىء حائراً متورطا . وعليه تقترب

الرواية في العديد مما فيها من ارتباطات وثيقة الى ان تكون قصة هزلية اكثر مما كان مقصوداً لها ، لكن ، مؤخراً ، في رواية (جوهرة غير مرخص بها An Unofficial Rose ١٩٦٢) فقد كتبت بمزيد من الاسترخاء ومزيد من السخاء ، مظهرةً مواهبها بتوتر قليل .

ان (أنجس ولسن Angus Wilson ١٩١٣ ـ) وهو روائي له اعتبارة ممن يطيلون ، بتدقيق ، في عمر الموروث الادبي المتحدر عن (ترولوب Trollope) الى (والبول Hugh Walpole) ، قد قام بمحاولته الأولى في ميدان القصة في (الرهط الخاطيء The Wrong Set ١٩٤٩) وهي مجموعة قصص قصيرة . وفي السنة التي تلتها نشر مجموعة قصصية أخرى بعنوان (هؤلاء المتخلفون عن العصر الاعزاء Such Darling Dodos) والقصة التي هي عنوان هذه المجموعة تظهر (توني) ، وهو لوطي متقدم في السن وشديد التأنق ، وقد زار ولدي عمه (روبن Robin) و (برسلا Priscilla) ، وكلاهما صالحان محبان للبشرية . ويموت (روبن) بمرض السرطان ، لكن فلسفته المثالية العتيقة الطراز تستحث (توني) الى ان يتحول الى مثال من الانسان المتخلف عن العصر تخلفاً شديداً (Dodo) . وان (توني) ، الذي كان يشعر دائماً بأنه أحط اخلاقياً من الاثنين ، يدرك فجأة بأن الزمن قد سبقهما أكثر مما سبقه . وهذا الاهتمام بالمواقف ـ وكيف انها تتقمص الناس فتجردهم من صفاتهم الانسانية ـ يظهر في روايات (ولسن) بشكل واقعي كثيف وبسخاء .

ويحلل في رواية (الشوكران[1] وما بعده ١٩٥٣) أدوار (برنارد ساندز Bernard Sands) : وهو مشجع لضحايا الاضطهاد ، ديمقراطي متنور ، روائي ، وصاحب مؤسسة ، وهو الذي رتّب امر تحويل صالة (ڤاردون Vardon) الى مقر لجمعية الكتاب الشباب . و(ساندز) لوطي ايضاً وله زوجة عصابية . وهي رواية مشوشة عن التفسخ : عن تفسخ مجتمع ما بعد الحرب وعن تفسخ (ساندز) . وهنا تنسجم الواقعية مع (الاكسترا فكنزا Extravaganza)[2]: لقد كتب (ولسن) دراسة عن (زولا Zola)

---

١ ـ الشوكران Hemlock : نبات يستخرج من ثمره شراب سام . (المترجم)
٢ ـ Extravaganza : اثر ادبي او موسيقي يتميز بالنزعة الهزلية وبالخروج عن المألوف من حيث البنية

وافاد من دراسته لـ (ديكنز) : واحياناً يكون رسمه للشخصيات منافياً للعقل (لا سيما لشخصيات اللوطيين المبتذلين) ، لكن الموضوعة الرئيسة ، عن الصراع ما بين الحاجة الى القوة الظاهرية وما بين التردد في استخدام القوة ، تظهر متوهجة من ثنايا العرض . ويكون موت (برنارد ساندز) نهاية لـ (اللاأمان) الشخصي ، لكنه ، اي (ساندز) ، أفاد في ضرب المثل بطريقة مؤلمة لموقف يعالجه (ولسن) بخيال جامح وحنو غير مشباه . اما رواية (مواقف انكلو ـ سكسونية Anglo-Saxonn Attitudes ١٩٥٦) فهي جيدة التنظيم ومصممة تصميماً جميلاً ، وهي عن (جيرالد مدلتون Gerald Middleton) ، هذا الاستاذ المتمرس الذي لم يستطع لا ان يشحذ همته في انهاء زواجه الزائف ولا ان يكشف عن الخدعة الأثارية المعروفة بأسم (مدفن مليفم TheMelpham Burial) . ولم تكن الصورة الوثنية التي اخفاها (جلبرت ستوكسي GilbertStokesay) في ضريح الاسقف (ايروبولد Eorpwald) بأكثر قذارة من عاطفية (انج Inge) الدنماركية الجميلة نحو زوجها (جيرالد) ويستكشف (ولسن) طبيعة قلق الطبقة الوسطى وتأثير هذا القلق على اطفال هذه الطبقة . انها التجربة مريعة بأن تتفرج على القلق راشحاً من جيل الى جيل ، وهم في هم بعدهم . ان (جيرالد) ، المقيد بآلة التعذيب الزوجية التي هي من اختراعه ، يذعن ، تاركاً لارادته ان تخفق ولعقله ان يصاب بالضمور رغم واجهته الدالة على الانشغال . ولغرض ايجاد تشريح واف وواضح المعالم لفشل الشخصيات ، يجب ان نرجع الى القرن التاسع عشر . ويقتنص (ولسن) الاحتيال في كل مكان ، وتمارس رواياته الطراز القديم ، لكنه آسر دائماً ، في فصل الشخص عن الشخصية . فما من روائي انكليزي ما عدا (جراهام جرين) قد اوصل الى القراء بأثارة للمشاعرة وبحيوية ، لحظات الحياة تلك التي يتوقف عندها الناس ، محاولين فيها اما اصلاح اوفصل انفسهم عن التورطات التي هم يخلقونها . فـ (ولسن) قاس على الحياة الزائفة ، وعلى التصنع والغرور ، لكنه ايضا مدمن على تصوير الوهن . وهو يختصر التصنع لحد يصرخ فيه التصنع في وجوهنا .

ان القصص القصيرة في مجموعة (قليل من الاشياء الزائلة Abit Off the Map ١٩٥٧) تقلل من شأن مثقفي رواد صالونات القهوة الذين يتبنون موجة (الغضب)

الذاتي ، والصحافة الشعبية المغذية للمنحرفين بلغة التبرير الذاتي الخاصة بهم ، والمغذية لأنواع اخرى من الزيف العصري . ويكون انتصار (ولسن) الغريب في تفجيره المظهر الخارجي للحياة دون ان يبدو ضحلاً . وهو يعرف الازمنة التي يرجع اليها ، واذا وجد فيها فلتات غريبة اونزوات اكثر مما نفعل ، فما علينا بالتأكيد الا نقبل المبالغة منه كدفاع خاص به ضد ما يبدو عليه في كونه مجرد مصنّف للاحداث . ويدرس في رواية (المسنون في حديقة الحيوان The Old Men at the Zoo ١٩٦١) حيرة المسنين الذين ما زالوا في السلطة وقد جابهتهم حوادث معقدة مفاجئة . ان دراسة كهذه تؤدي به الى نطاق عمل (سنو) لكنه يدخل على هذا العمل ، عاطفة من اجل العظمة الانسانية ، وتهكماً ، مما يحاذر منهما (سنو) . مع هذا ، ومهما كان الامر ، فـ (لولسن) من الوزن اكثر مما له من القوة . ومع اهتمامه الكلي بـ (زولا) ، فهو ما يزال يحتفظ بشيء من اعتدال (ترولوب) ، حتى في نثره اللعنات .

اما الروائي الآخر الذي يدرس الاحوال العصرية بدقة متعصبة ، فهو (كولن ماكنز Colin MacInnes ، لكنه لا يخلق شخصية في المستوى السخي الذي عليه شخصية (ولسن) . فروايته (مدينة عائلة سبيدز City of Spades ١٩٥٧) تصف سكان لندن الملونين . . . لا الافريقيين منهم فقط ، بل افراد الهند الغربية والزنوج الأمريكيين . ان عالمين يقفان وجهاً لوجه في شخص (مونتجمري بيو Montogomery Pew) ، معاون موظف الانعاش في الدائرة الاستعمارية ، و (جوني ماكدونالد فورجن Johny Macdonald Fortune) الفائق الحيوية والمتناقض ، القادم حديثا من (لاجوس Lagos) ، وهي رواية مفعمة بالحيوية والعمق ، كما انها مثيرة ومشبعة بالمعلومات . ويكون (كولن ماكنز) مطلعاً اتم الاطلاع على كل ناحية من نواحي موضوعته ، ولو انه يفضل طيش افراد اسرة (سبيدز) المصحوب بشعور النشاط والخفة على اللياقة الضيقة لافراد اسرة (جمبل Jumbles) . وقبل كل شيء ، انه يفهم الشباب ورغباتهم الناهشة لحياتهم ولامبالاتهم بالزمن ، وذلك في روايته (مبتدئون كلياً Absolute Beginners ١٩٥٩) . اما روايته الثالثة (السيد لف وجستس Mr Love and Justice)[١] ، فهي

---

١ - ان Love كما هو معلوم معناها : الحب و Justice معناها : العدالة . لكن يبدو ان المؤلف استخدمها كاسمي علم ، لذلك تورعنا عن ترجمتها الى العربية . ع م .

من اظرف كتبه في الوقت الحالي ،وانها قد رسخت مكانته بكونه (هوجارث Hogarth) عصر الشوارع النظيفة . كان (فرانكي لف Frankie Love) تاجراً بحاراً عاطلاً ، وهائماً على غير هدى في ـ يوكوهاما ـ وقد أعيد الى وطنه على حساب الدولة ، وقد قام بزيارة غير مثمرة لمركز (ستيبني Stepney) لتبادل العمال ، ومنذ تلك اللحظة يستسلم لشرطي الامن (ادوارد جستس Edward Justice) الذي كان والد صديقته مشبوها ، حيث يُرقى هذا الشرطي الى دائرة المباحث الجنائية ، تقريباً في حوالي الوقت الذي يصبح فيه (فرانكي لف) قواداً . وشيئاً فشيئاً يتقارب مساراهما الحياتيان في ميدان الرذيلة ، وهنا تبدأ قصة رمزية تحوم حولهما ، وفي نهاية المطاف ينشأ التضارب والتواطؤ بينهما . وينميّ (فرانكي) في نفسه نزوعاً مجنوناً الى السجن ، لكنه يجد نفسه فجأة في المستشفى مع شرطي الامن السابق (جستس) الذي ادّت به حياته الخاطئة الخاصة الى انهاء عمله في سلك الشرطة . ثم يفكر (جستس) بفتح مخزن للازياء ، فيقترح عليه (فرانكي) ، الذي قد أغراه (جستس) بأن يكون عينا سرية في المخزن ، ان يستخدم المخزن مكاناً للبغاء . وهنا يتأمل (جستس) تعقيدات القدر .

ولم تكن هذه التوافقات والتغييرات في مواضع الاشياء سمجة اطلاقاً : فالفعل متعرج بما فيه الكفاية ليخفف من الرمز ، دون ان يطمر الالهامات الشبه ديفوية Defoe-like التي تطرأ على كل صفحة . فـ(ماكنز) يمتلك القدرة على ايصال قذارة الحياة والاحساس المتذمر لما فيها من مصادفات منحوسة . وكان (فلاش هاريس Flash Harrys) خبيراً بالمضطهدين وبالمحتالين ، وكان ايضاً محباً لجمع المقتنيات الشخصية وكذلك المعلومات عن : بغي تجمل اظفارها تسعة عشر مرة في الجانب الضخم من بناء معماري لمبولة عامة ،وذات خزف مزخرف بصور اليرقات وانابيب نحاسية صفر ضخمة وجدران من حجر الأردواز عازلة مبنية جميعها على الطراز المصري»! وبمواظبة ، يتفكر بسلوك الجواسيس في خدمة الشرطة وبسلوك الشرطة والقوادين : كانت الشذوذات تثير اهتمامه ، وكان هو الشرطي السري النجم في فرقة الاداب ، وكان يروم سقوط (جستس) بكل مالديه من ضميرحي ، كان يروم سقوط هذا القواد النجم الذي تنكر لـ (لف) . لكن (ماكنز) يعمل على ان يوصل الينا فكرة عن هذين المبتدئين الذين

اطاحت بهما تصوراتهما التوقعية عن نفسيهما في ان يصبح الاول مفتشاً سرياً برتبة نقيب ويصبح الثاني قواداً في شارع (ريجنت) . وهذه الادوار تحول دون خزي (جستس) التافه اقل مما تحول دون احساس (لف) المشين بالعمل .

ولسوء الحظ يؤدي اهتمام (ماكنز) الوثائقي بالشخصيات الى ان تشرح دوافعها الباطنية ، بعضها لبعض ، وللآخرين ، بأطالة مرهقة . وفي الوقت الذي يصلان فيه الى المستشفى ويتوفر لديهما الوقت للحديث ، يكونان قد تحدثا بكل ما لديهما . انهما لم يتحدثا بأشياء غير وثيقة الصلة بالموضوع ، لكن توجد هناك العديد من النكات الكسيحة التي جاءت على لسان (ماكنز) بوصفه راوياً مثل : « نظر الى ادوارد كأخ ـ مثلما فعل قابيل مع هابيل » ـ «و كان بوسع المرء ان يسمع لمكعب ثلج وهو يقطر » . ومما يشكوه المرء في هذه الرواية الزاهية ، وربما الصارمة جداً ، مرده الى حقيقة انه كان بالمقدور جعلها ابرع واسرع (وهذا عيب في حسنات ماكنز) واقل غروراً بما تحمله من معلومات .

وفي بحر فترة ثلاث سنوات فقط انتجت (ميرل سبارك Muriel Spark نصف دزينة من الروايات ومجموعة قصص قصيرة . فبعد رواية (المواسون The Comforters ١٩٥٧) و(روبنسن Robinson ١٩٥٨) نشرت رواية (تذكرة الموت Memento Mori١٩٥٩) التي فيها (الموت Death) يتصل هاتفياً بشخصيات مريضة ، شخصية بعد آخرى ، مذكراً اياها بأنها يجب ان تموت في النهاية . فيضعف هذا الضحك الواسع نصف المكبوت معنوياتهم وهم لا يستطيعون مقاتلة الموت اوشراءه او ازدراءه . ولم تؤد هذه الفكرة ، وهي مضحكة بطريقتها الخاصة ، الى اي غرض ، فهي سلبية وبدت حائلة في سبيل الخيال ذاته . لكن في روايتها التالية (اغنية بيكهام راي The Ballad of Peckham Rye ١٩٦٠) تخلصت الآنسة (سبارك) من القصة الرمزية وخلقت ضجة حول بطل تشردي . فـ(دوجال دوجلاس Dougal Douglas) رجل مشعوذ . وهو يثب مرحاً ويرقص على موسيقى (السوينغ) ويهزز ويخدع ويتوضع ويفسد ويزدري الى آن بلغ حداً اثار فيه اعصاب مجتمع (بيكهام راي) برمته . ومع انه مختص بالآداب فقد قام بأعمال كتابية في شركة للنسيج ، وينتهي به الامر الى ان يعمل في شركة منافسة اخرى ، مقوضاً ، في اثناء ذلك ، عدة علاقات غرامية ، ومعجلاً بحدوث جريمة غرامية . وفي جمعه ما

بين الشعر بجنون العظمة (البايروني) والمكر الابداعي لـ (تل اولينشبيخل) ، أدى به تحمل ا .. ؤوليات العالية الى التشوه . ويسقط الجميع من اجله اوبسببه : ومن ضمنهم (ميرل كوفرديل) ، رئيسة مكتب طباعة المراهنات ، والأنسة (بيل فرايرين) ، مديرة سكنه (التي مرت بتجربة مع اسكتلندي لكنها بقيت في وظيفتها) و(تريغر لوماس) ، صاحب اضخم مخزن محلي لبيع الدبب ـ اللدمى ، والسيد (دروس) ، مدير الادارة الشديد الحزن والمزدري لزوجته . وكان بأمكان شخصية كهذه ان تغطي بسهولة على شخصيات الرواية الأخرى ، لكن احساس الأنسة سبارك العنيف بالتنوع البشري هو الذي يوفر حشداً من البدائل الثانوية المحددة والمتميزة والمضحكة بلسع ، اضافة الى رفقة ممتعة مع (دون واكهورن) ، معبأة اكواز المثلجات ، و(آنيت رين) ، معلمة الدرز للمتدربين ، و(ايلين كينت) ، موظفة سيطرة على العمليات الصناعية ، و(اودّيت) ، المخادعة غير الأمينة . يصل (دوجال) ، ويذيع امره ، وبعدها يرحل الى افريقيا ليبيع المسجلات الى الأطباء السحرة . وهذه الرواية تعيد الحياة الى (الطبيعة الجوسرية) وتمتلك الأنسة (سبارك) اذناً مفرطة الحساسية بالتقاط توافه الثرثرة اليومية وكذلك حساً رقيقاً بالحيرة الانسانية . لقد كان تصميم الرواية خالياً من العيوب ، وهي تُزبد بالحياة ، واسلوبها مرتجل ببراعة ، بحيث يجعل الاشياء المضحكة لا تقاوم .

بيد ان الجانب المتافيزيقي الآخر ، عند الأنسة « سبارك » هو الذي يمنح رواية (الاغنية) قوتها الآسرة . ان (دوجال دوجلاس) الساحر القادم من وراء النهر ، يمثل قوة لاطبيعية . وينطوي سلوكه على وجود شياطين لا يصح ذكرها ، وعليه تجعل هذه الرواية موضوعة الموت ذات أثر أقوى مما ابتدعته رواية (تذكرة الموت) . اما رواية (العازبون The Bachelors ١٩٦٠) فهي وصف هزلي لعزاب ارتبطوا بعالم الروحانيات . الحبكة فيها حاذقة ، وعرض الصور الخيالية الغريبة والمتنافرة اشد امتلاءً وتطرفاً من السابق ، ومنطق الخرافة خال من العيوب . مع هذا ، فان ذلك المزيج من اللانهائية الواسعة ، الى جانب العيوب المفردة لا يحدث بالشكل المطلوب . والانسة (سبارك) كاثوليكية ، وهذا هو النطاق الذي يعمل فيه (جارلز وليمز) والذي من المستحيل تقريباً ان تنجح فيه . فهنالك شخصية (والتر بريت

Walter Prett) الناقد الرافض بأدمان للطبقات الوسطى ، و (باترك سيتون Patrick Seaton) المحتال ، و (رونالد Ronald) دارس الخطوط المصروع .. وهي شخصيات مسلية ، وتنبأ أفعالها التافهة عن مكنونات نفوسها . لكن ، توجد في هذه الرواية ، عيّنات عديدة جداً ، وتبدو الشمولية فيها مقصودة جداً ، وتبدو الابعاد الميتافزيقية ، الموحى بها في نوبات (رونالد) مقصودة ، لا سيما عند تطبيقها على مجموعة غير منتظمة من الشخصيات الثانوية امثال : الارملة الثرية ، وخادمة الحانة و(اليزى Elise) صديق (أليس Alice) و (الأب سوكيت Father Socket) وصديق لوطي . ولو كانت رواية (العازبون) قصة خرافية ، وهذا ما تدأب الأنسة سبارك بلفت انتباهنا اليـه . كان ينبغي ان تكون اشد اقتصاداً في الصور الثانوية ، اما اذا كانت قطعة وثائقية اجتماعية ، فينبغي ، آنذاك ، ان لا تظهر العناصر الدينية الروحانية ، لكي تعبر عن فلسفة المؤلفة . والأنسة (سبارك) اشبه ما تكون بالروائي (برنانوس) الذي تأثر بالروائي (انتوني باول) . فالانسان اما ان يخرج الى الفضاء واما ان يستسلم للآخرين كلياً . في الوقت الحاضر ، ان شخصيات الأنسة سبارك فاتنة جداً بحيث انها تقدم نظرات دينية دون ان تتضمن معارضة ادبية للاخرين . وهي تحاول السخرية التي فيها معكوس الاشياء الجدية هو الاشياء التافهة . ولنا وطيد الامل في انها لا تقرر الاستمرار بالاشياء الهزلية . وما هومطلوب منها هو ان تربط الاشياء الجدية بالاشياء التافهة بطريقة هزلية ، لا كما هي تفعل الآن ، حيث تربط الاشياء الجدية بالاشياء الهزلية بطريقة تافهة .

فمن الصعب ألا تبدو الروايات الوثائقية تافهة مثلما يكون من الصعب تماماً كتابة قصة خرافية وثائقية ، دون التفريط بالمعلومات عن الشخص . لذلك ، ليس من الغريب إنْ تركَ كثير من الروائيين الشباب امر استخلاص المعاني الى القارىء : فهم يخلقون شخصيات امثال شخصيات (جو لن) و (جيم دكسن) و (جيك دونكهيوز) ويجعلونها عائمة ما بين تفصيلات مرصدة بدقة . واننا نجد ظروفاً تجري في مواقعها المناسبة ، دون اشارة الى اعراف او سوابق ، فيجعلنا ذلك بالضرورة ان نفكر بأن وراءها انساناً غير مزود بأرشادات العمل . وهذا تقريباً ، كما لو اننا قد

أرجعنا القهقرى الى بداية الحياة ، ما عدا ان ذلك البطل اللامجرب يحمل الظواهر العصرية . فالقصة الخرافية تهكمية ، والمتشرد في محاولته نيل الاشياء ، يصادف كل عقبات آدم ، ولا شيء لديه من مبادىء الرجل الاجتماعي المرشدة . ان مثل هذه الموضوعة تضرب المثل بالضبط على ارتباك الشبان المنسلخين عن طبقتهم وعن عقيدتهم القديمة المهجورة وعن نظامهم السائد . وهم يلتصقون بشدة الى العالم المادي : ان (كنكزلي آمس) ، على سبيل المثال ، يسجل التفصيلات بضبط غير مركز تماماً . وهم لا يوازنون الاحداث بالمعايير ، بل الحادثة بالحادثة . وهم يستقرأون ، ونادراً ما يستنتجون . وهم اشبه ما يكونوا بالعلماء الباحثين في ظاهرة طبيعية غير ممحصة مسبقاً ، تراهم يستمرون على المراقبة فيما هم يقررون مدى ما يستطيع ان يثبته انموذج دال . وهم يتساءلون متى سيكون هذا الانموذج مجسداً لاشياء كلية . وخوفاً منهم بأن ما لديهم من المعلومات غير كافية ، تراهم يستمرون على تكديس الاسئلة ، تماماً كما فعل (سالي جي جورس) ذلك .

وترفض الرواية التشردية العقل المنظم وتعطي المثل على عدم القدرة على استعمال الماضي الادبي المباشر . وهي تمنح ايضاً المهاجم للمعتقدات او المؤسسات التقليدية ، وكذلك الانسان الذي يستطيع ربط اللاشيء باللاشيء ، مكانة مثالية . وبأنعدام عالم النظرات المترابطة ، فما يزال باستطاعة الرواية التشردية ان تطرح وجهات نظر ذات مردود تطبيقي ضئيل جداً ، وان توصل نكهة التجارب الى القارىء ، هذه التجارب التي يبدو من غير الممكن تفسيرها . فالكتاب الشباب ، وهم انفسهم موزعون ما بين البيوت القديمة والعقارات السكنية والجامعات القديمة المبنية بالآجر الاحمر والامبراطورية ودولة الرفاهية الاجتماعية وكارثة السويس Suez débâcle ومسيرات المطالبة بألغاء القنابل الذرية ، وما بين الطبقة العاملة والطبقات الوسطى الدنيا . . هؤلاء الكتاب الشباب يجب اما ان يجربوا هذه النظرات جميعها او الا يعترفوا بأي منها . والى حين ان تكون الثقافة الجماهيرية واقعاً لا مجرد وجهات نظر كلامية في الاسبوعيات ، سيقع على عاتق الروائي الشاب المتوجه نحو الملهاة ان يدرس هذا الخليط الثقافي ، لا ليكتشف اعماق السايكولوجية الفردية بقدر ما يقارن

بين الواجهات ، ومن ثم يصل الى ما وراء الاقنعة الاعتباطية . والفرصة سانحة للهاة السلوك . ان مجتمعاً ومتناقضات فجائية ـ لا سيما بين قديم غير مقتلع الجذور تماماً وبين جديد غير راسخ تماما ـ ميّال بأن يفرز خبراء في الامور السطحية . . . خبراء اقل رسوخاً في المبدأ والمكان من امثال : (باول) الرثائي المهذب ، و(وو) العاقل السادي ، و (انجس ولسن) المغالي في سبر الاعماق .

وما يسود الساحة الآن انما هو المرح الصاخب . ففي رواية (ليلة السبت وصباح الاحد Saturday Night and Sunday Morning ١٩٥٨) لـ (آلن سللتو Allan Sillitoe) يطلق الروائي ، بحماسة ، العنان لبطل من الطبقة الوسطى ، الذي يستقر في حالة من الترهل الوسط ، بعد انغماسه في عدد قليل من حماقات الشباب او شهواته ، وبعد ان تعلم مضار كون الشخص اناتياً . ولا شيء هنا يؤخذ على محمل الثقة ، ما عدا قيمة الشك . . ووجهة النظر هذه طرحت ، ولو بشكل غير متساو ، في مجموعة قصصية اخرى للكاتب نفسه وهي بعنوان (وحدانية عدّاء المسافات الطويلة The Loneliness of the Long Distance Runner ١٩٥٩) . لقد تجسد جيل برمته في هذا الولد من مدينة (بورستال Borstal) والذي يرفض ان يحاول الفوز بالسباق الذي من السهل عليه ان يفوز فيه . ويخاطب نفسه قائلاً :

(قال المحافظ الجاحظ العينين والمتفخ الكرش الى عضو البرلمان الجاحظ العينين والمتفخ الكرش الجالس الى جانب زوجته التي من نوع العاهرات والجاحظة العينين والمتنفخة الكرش بأنني امله الوحيد بالفوز بجائزة كأس بورستال ذي الشريط الازرق لركض المسافات الطويلة (لعموم انكلترا) ، وقد جعلني هذا اضحك مع نفسي ولم اقل كلمة واحدة لأي نغل جاحظ العينين متنفخ الكرش مما يعطيهم املاً حقيقياً ، ولو انني عرفت بأن المحافظ اعتبر معنى هدوئي هو ضمانة في حشر الكأس على رف المكتبة في دائرته بين تذكارات ومداليات قليلة اخرى حائلة اللون) .

هذا الحقد مماثل لحقد الروائي (كسنج) مع فارق واحد : انه حقد يأخذ بزمام المبادرة . وينقسم الطعن المتكرر فيه الى طريحة ونقيضة بينهما في الوسط ما يشبه

الحلوى الانيقة ، وفي الحقيقة ان هذه القطعة ـ المذكورة آنفاً ـ تثبت وجهة نظرها بدءً من الكلمات الخمس الاولى . ومهما يكن ، ليست المسألة مسألة استياء فقط ، فالمتكلم ابدى وجهة النظر نفسها التي ابداها (ساتي Satie) حين قال بأن رفض وسام الشرف Légion d'Honneur ليس كاف ، اذ ما كان ليستحقه اي انسان ابداً . ان (ديوجينز Diogenes) المنحرف يستطيع ان يشكو مر الشكوى بالفاظ جارحة وان يتشدق بلغة يشتهي امتلاكها شخوص (أمس) و(وين) المثقفة جيداً بالقدر نفسه الذي أشتهى فيه شعراء الثلاثينات امتلاك منزلة اقل تميزاً . ان حواراً مركباً من : انا بخير ، يا جاك ؟ و ثم ماذا ؟ يمثل انموذجاً لموقف كثير من الابطال الروائيين في الخمسينات والستينات . وهذا لا يؤدي الى اية غاية ، غير ان تفجر التوتر العاطفي يمنح الفرص لكتابات منطقية . ونحن ما اشد حاجتنا للمنطق ، لا سيما في نسخ نثرية شبيهة بما يلي :

الطيور على اشكالها تقع
وكذلك تفعل الخنازير
والجرذان والفئران تمتلك بالتأكيد خيارها
كذلك امتلك انا . . خياري .

وليست هذه روحاً عصبية بقدر ما هي احتقار خلاق . وعلى المستوى الادبي ، فهي تأخذ شكل هجوم (جون اوزبورن John Osborne) في (الاوبز رفر ، ٣٠ تشرين اول ١٩٦٠) على :

(الاعتقاد القائل بأن كتاب الطبقة العاملة او غير النبيلة كتبوا في الاساس انطلاقاً من شعورهم بالاستياء بعدم القدرة على ولوج المجتمع الادبي وان يصبحوا نبلاء . واخيراً أطلت الحقيقة . . وهي ان الشكوى لم تكن ابداً في عدم امكانية الولوج ، بل ، في المقام الاول ، ما كان هذا المجتمع ليستحق مثل هذه الولوج) .

ويضيف عموماً ما يلي :

(إن حالة كون المرء انكليزياً هي الملجأ الاخير لرومانسية حرب العصابات ،

والآن ، حيث من المفروض بالمسيحيين والنبلاء ، ان يكونوا خامدين بأمان في سراديب الموق في مجلس الوزراء او استوديو التلفزيون ، اذاً ، ما الذي تبقى من كنيسة الام المقدسة سوى اعمدة انكليزيتنا المنسية ؟)

وهذه المباهاة معكوسة متميزة بالاخلاص . . هذا النوع من الاخلاص الذي هددت المصادرة السلمية بتحطيمه . فلا يريد الشباب ان يُعبث بهم .

ويسرد (روبرت هولز Robert Holles) في رواية (الرئيس كات Captain Cat ١٩٦٠) كيف ان (هاري بيل Harry Bell) ، العسكري المستجد الشاب ، يتذكر معسكر التدريب القذر في (هارلنجفورد) . وصداقته هناك مع (بوون Boone) عضو عصابة بارع لكن يعوزه الانسجام والتكيف مع مجتمعه والذي كان جندياً مكلفاً ، وكيف تهرأت هذه الصداقة لأن (بوون) حبَّل صديقته . وبذكاء تقتنص هذه الرواية اتقاد الشعور اللفظي اللاهادف لشكوى عسكرية منحرفة : ان حبك لجارك كحبك لنفسك ، شيء حسن ، ما دام جارك هذا ليس نغلاً ، سارقاً ، زاحفاً على الارداف ، لاعقاً المخاط مثل ـ كوستر Coster ـ ،

لقد كوّن (هاري وبوون) جماعتهم المختارة بأسم (انـدز Indes) ـ وهي جماعة مستقلة ذات توجيه داخلي . ليدينوا العالم الغادر السادي لـ (تركي Turkey) الرقيب العسكري الذي امتاز بصرخته لكلمة (Sah) ، و (جويسي Joicey) الذي يركب على اكتاف (هورس جادوك Horse Chadwick) اللوطية ، و(فريدي بالمر Freddie Palmer) ذي السرّة الكبيرة كبر كوب البيضة ، والكعكة المحمصة غير المحلاة ، والاعمال الرتيبة الكابية من تلميع وصُبغ ورزم .وفي الحال يطيع هاري ، مثل رب ذباب ابتدائي ، لكنه لا يفقد ابداً محبة الاخرين الغريزية المتسمة بعقل قذر . والى جانب كون رواية (الرئيس كات) ، مثيرة وساخنة وخالية من المبالغة ، فهي ايضاً مضحكة بجنون يكفي (كما يقول هارلنجفورد) معه ان يصير وجه المرء شاحباً مثل رأس اللهانة المصاب بالاصفرار او ان تصيب بطن تمثال بالمغص . وفي هذا المجال ، لا يبتعد الوصف الحساس بذكاء لـ (كيث ووتر هاوس Keith Water

House) عنها ، ليوم سبت في حياة كاتب لدى مقاول شاب في رواية (بيللي لاير Billy Liar ١٩٥٩) . وكذلك رواية (يوم السردين Day of the Sardine ١٩٦١) لـ (سد جابلن Sid Chaplin) التي تتابع مهنة الشاب (آرثر هاجرستون Arthur Haggestron ، بدءً من اعمال تافهة الى اعمال عصابات ثانوية واخيراً الى مرحلة النضج بقتله فتاته . وتخلق هذه الروايات منطقاً لاذعاً مستقىً من ذلك الجانب الحياتي الذي يعتقد المرَبّون تربية صالحة بأنه جانب « قبيح » . فالروائي (فرانك نورمان Frank Norman) نفسه ، وقد سجن ست مرات ، دفع بهذه الموجه الى ابعد حد تبلغه ، او بالاحرى ، انه اكتشف تطابقها مع طراز تعبيره الذاتي . ان سيرة ذاتية مثل (قف فوقي Stand on Me ١٩٥٩) ذات الصور التخطيطية الشبيهة بصور الرسام (رينيون Runyon) ، عن اللصوص والقوادين والبغايا والمخادعين واللوطيين ، تطالب الروائي الواسع الخيال ببذل مزيد من الجهود النشطة . ان اضافة (نورمان) الغريبة للحكايات عن فترة شبابه في (سوهو) تعطي حقائق لكنها لا ترسم الاخلاقية ولا تقدم دفاعاً . وهذا ايضاً هو ما لا يفعله (بريندان بيهان Brendan Behan) في روايته (ولد من بورستال Borstal Boy ١٩٥٨) : فهو مثله تماماً في طرحه للرتابة اللاهادفة الكريهة المصاغة بصيغ مهتمة بموضوعات داعرة وبجمل مرققة . وفيها لا يمكن العثور قطعاً على فرص بديلة عديدة عن الحياة في احياء الفقراء ، وفيها انغمر المجتمع تحت سيل من الكشف الذاتي المكثف : والغاية هي اظهار الاطلاع على معلومات سرية غير متاحة للغير .

ونشأت اشكال مختلفة نوعاً ما للملهاة الصاخبة على ايدي (جون ري John Rae) الذي تبني روايته (اولاد الكستر The Custard Boys ١٩٦٠[1]) تدريجياً ويجهد عملاً مراهقاً بلا مبرر يقوم به طلبة مدرسة ثانوية ، و(جودفري سمث God Frey Smith)الذي تصبح روايته(مهنة بيع الحب The Business of Loving) ذات طابع (فاجنري) تقريباً ، وهي تدور حول مجموعة من مراهقي (هامبشر

---

١ ـ الكستر Custard : مزيج محلّى من الحليب والبيض يُخبز او يُغلى او يثلج . (هـ . م)

Hampshire) ، و(جيرمي بروكس Jeremy Brooks) الذي تعالج روايته (جامبوت سمث Jampot Smith١٩٥٩) المراهقين الويلزيين بنظرة اكثر نزاهة . وفي نهاية رواية (مهنة بيع الحب) يُقال لنا بأننا : « نعيش في عصر البطل التشردي والفلسفة الايجابية . . . ولا يوجد سحر في هذا العالم سوى ما ندخله نحن عليه » . ولربما وردت هذه النظرة aperçu في رواية (طقوس في الظلام Ritual in the Dark ١٩٦٠) لـ (كولن ولسن Colin Wilson) التي ينتقل فيها شاب عقلاني معجب ببرنارد شو على دراجة ما بين المتحف البريطاني والغرف المتأجرة السيئة السمعة : وان (سورم Sorme) نصف بطل ، يصادق (اوستن نن Austine Nunne) وجمالياً لوطياً غنياً وقساً مشهوراً طريح فراش ، ويهودية فاترة العاطفة ، هي خالة (نن) ، وكذلك ابنة اختها (وقد اغتصب كلتيهما) ، ورساماً مبغضاً للشر مفتوناً بحب فتاة عمرها اثنتا عشرة سنة . و(نن) هو (جاك الخليع) المشهور الاخر ، كما يوجد شخص مجنون في الثمانين من عمره ، خبير في هواية نزع الاحشاء . و(سورم) شخصية انانية شبيهة بشخصية (جينيت Jenet) عند (فاوست)، وهو دائب التحدث بأسهاب والتأمل بـ (نجنسكي Nijinsky وساد Sadeوشو Shaw) وبالمشاهير الاخرين ، ويكل هذا الخليط من : الرؤى والمال وعلم امراض النفس والجنسية الفكتورية ، ثم ترقى به حماسة احترام الذات ، اما الى تطهير المعارضة الادبية (Parody) الذاتية او الى احترام ضعيف لما هو سائد : وكما وجد (جيد) ، فمن المستحيل ، جعل المغامرات الصبيانية ، شيطانية ، دون وجود طاقة من الذكاء أو التهكم .

ومن الروايات التشردية الأكثر سحراً نوعاً ما هي : رواية (مجموعة أشياء A Number of Things١٩٦٠) لـ (أونر تريسي Honor Tracy): وفي هذه المرة، نجد كاتباً شاباً يتدافع مع حيوانات مبهرجة في منطقة الكاريبي . وبدرجة أقل حيوية وأقل ذكاء بكثير تأتي رواية(شاب تحت الشمس A Young Man in the Sun١٩٥٨)لـ (بيتر جريف Peter greave)التي تتابع خطى (جيم المحظوظ Lucky Jim)في الأماكن المنعزلة المكتظة في (كلكلتا). أما رواية (هروب الى كامدن Flight into camden ١٩٦٠) لـ

(ديفيد ستوري David storey)، المحددة تحديداً جيلاً لأصل المتشرد، تصور أباً عاملاً في منجم وهو يربي ابنه وابنته على الفراغ اللاطبقي، فتؤدي هذه الفكرة بالولد الى أن يصير صاحب مهنة بارداً جداً وان تفر البنت مع رجل ضئيل الشأن. وهذه دراسة ساحرة عن حاجة الناس للتعلق بالأشياء أو أن يجعلوا الآخرين موثوقاً بهم كالأشياء. ويعرف الجميع، اباءً وأولاداً، ان هناك خطأ ما، أو شيئاً ما مفقوداً، والمأساة هي أن البدائل لا تزيد عن كونها بدائل. هنا، ولمرة واحدة تُبحث الموضوعة الطبقية بعمق وبلا طيش اعلاقي رخيص. انها لرواية مُشوّشة تشويشاً كثيفاً. هذا اذا ما قورنت بذلك السرد الاعتيادي لـ (توماس هند Thomas Hinde) في روايته (لمصلحة الشركة For the Good of the Company ١٩٦١) التي تضرب مثلاً على التحدي في شخصية شاب متسلق اجتماعياً، ينتمي الى شركة لندنية كبيرة وينام مع ابنة مدير الشركة.. والخ. ويجب أن تكون رواية (ديفد ستوري) هي المنار لمسار الرواية التشردية المتعلقة بالعزل الإجتماعي، هذا إذا لم تزلق إلى الهزل الفارغ. وقد سبق لكاتبتين أمثال: (ايرس مردوك) و (ميرل سپارك) أن غاصتا إلى ما وراء الأشياء المباشرة والمعاصرة (دون إغفال للسلوك الإجتماعي الغريب) بينما جرب كاتبان آخران هما (آمس) و (وين) الرصانة الأخلاقية بلا مباهاة.

إن البطل التشردي الشاب يوطّد نفسه على طلب الكمال غير الممكن نيله. ولحد الآن (وكانت شخصية ـ جولن قد ظهرت في سنة ١٩٥٠) غالباً ما تُعرض شخصية المتشرد بما فيه الكفاية وهي لم تعثر على الكمال بعد سواء في: الحب، والسياسة والفلسفة والأعمال غير المبررة والمهنة والأسرة والضلال والإخلاص أو الاحتقار. ويكون الأمر كما لو أن هؤلاء الروائيين الشباب قد جمعوا ثقافة واسعة عن مرحلتي المراهقة وبواكير الرجولة لبطل مجتمع الرفاهية. ويأمل المرء من أولئك المتعاطين مع الرواية التشردية أن يخطوا الى أمام نحو مفهوم أقل صخباً عن فنهم: بعبارة أخرى، عليهم أن لا يفعلوا كما فعل (وو)، الذي وضع مؤشرات لمرحلة الشباب، وكما فعل (هكسلي) الذي هجر ميدان الرواية كلياً. وينبغي أن يكون هناك تطوراً نحو شيء (ديكنزي)، ومفعم بالحيوية مثل رواية (الرفاق الطيبون

The Good Companions) ١٩٢٩) لـ (جي . بي. برستلي J. B. Priestly) ولكن أقل عاطفية من تلك الاحتفالية الصاخبة المخمورة . وبالطبع ، ليس من المحتمل لأنموذج (برستلي)ذي النكهة الوطنية أن ينال القبول في الستينات : حيث أن الرواية الحديثة قد رسخت جذورها في انسلاخها الرومانسي . ويبدو أن كتاباً من أمثال (أنجس ولسن) و (آيرس مردوك) يواصلون العمل صوب أسلوب أدبي معقد ، كما لو أن أسلوب (والبول) في رواية (الكاتدرائية The Cathedral ١٩٢٢) كان يقوم بدراساته عن الحياة الإنكليزية تحت مظهر الأبدية (الدكترية) .

ولا محيص لي هنا من الشعور بأنه يجب على كاتب الرواية التشردية الشاب أن يتوجه إلى (ديكنز): والى الخيال الذي يُعد بحد ذاته طاقة خلق حياتية. وينبغي أن يكون ذلك باقتفاء مثال (انجز ولسن) و (جويس كيري) وان يوضع الاحتقار في موقعه. لقد كانت الحالة الاحتقارية هي السبب في التقليل الى حد التفاهة من قابليات (روز ماكولي Rose Macoulay)، وهي التي تخلق الاحباط فينا عند (وو) وهي التي تفصلنا عن (هكسلي) في بواكيره. في الوقت الراهن توجد طائفة من المعجبين بالكتابات اللاأدبية وبالأسلوبين، أما مؤيدو الاداء البارع المتسم بالثقة بالنفس فهم محرومون من النعم المسبغة على الآخرين. لقد استطاع (دارل) حقاً الإقتحام، غير أن الشباب بصرامتهم غير المكبوحة، رثوا له استخدامه للمحسنات البديعية، مستغفلين غرضه. ويعترف (دارل) بأن الرواية تلفيق، وهي تبدأ التلفيق بتضخيمها الحياة. ومن الناحية الأخرى، فإن كتابات (امس) و (وين) تؤثر الفعالية على الأناقة، كما لو أنهما يفكران تقريباً بأن الرواية غير المخطط لها أقل اصطناعاً من تلك المصممة تصميماً معمارياً شديد البراعة ذا زخرفة ثرية صارخة. فيصبح غرضهم الوثائقي مملاً وزائفاً مقابل زيف معترف به.

ومن احدى الطرق للتعويض عن الأسلوب والخيال هي كتابة الرواية ذات المعرفة التخصصية. وهذا لا يقلل من شأن رواية كهذه، لكن يجب ملاحظة ما تستلزم به: فهي وان تكن مكتوبة بصورة جيدة، وبخيال قادر على جعل الوثائقية

فيها تعكس ما وراء حدودها، فانها ايضاً يمكن أن تكون باردة لأنها جنس دخيل. وتعد رواية (هذه الحياة الهازلة This Sporting Life ١٩٦٠)لـ (ديفيد ستوري) من أجود روايات هذا النوع، وهي تحكي عن (آرثر ماكن Arthur Machin)، وهو بطل رابطة لعبة (الرجبي)، وهو منتبه لكنه بطيء، وأثناء احتفالات الإبتهاج للبطولة النهائية يتحرك بتثاقل في لعبه، بحثاً منه عن نقيضه للبراعة الفائقة الحمقاء، وادراكاً متنامياً منه إلى أن كل شيء - المهارة والشهرة والشهوة وحتى الرقة - يتضاءل وهو في أوج ازدهاره. فلم يعد يهتم بالبحث والتعلم. وان بعض الأحاديث المتكلفة مع نفسه مثل («لكن.. الى متى تستطيع أن تحبو على الأرض») والوصف الطويل لعلاقته المثيرة للألم مع صاحبة المنزل الأرملة، مثيرة ومنطلقة. ويأتي وصفه، للروح الشعبي لمدينة شمالية مكتئبة، والبخار المتسرب من غرفة حمام زريبة الأبقار، والوحشية التشهيرية، والوسائل الخفية المختلطة المتعلقة بالأجور والمنتخبين والطفيليين، نابضاً بالحياة. أما رواية (رف القصص Story board ١٩٦٠) لـ (جون باون John Bowen) فأكثر وثائقية، وهي تركز بقوة على البراعة في الخداع للنسّاخ الذين يعلنون عن بيع الصابون، وهي تذكر المرء بأن لـ (باون) ميولاً قوية (وقابلية ملحوظة) نحو الأسطورة والقصة الخرافية. ووصفه مقنع وذو قيمة كبيرة من حيث المعلومات، لكنه أقرب ما يكون جداً في التقريرية، وكأن (باون) كان يقيّد نفسه ويكبحها في كل كلمة. والأشخاص باهتون قليلاً كما يميلون أن يكونوا كذلك في معظم الروايات الوثائقية. وتشمل الاستثناءات رواية (جونسر Joncer ١٩٦١) لـ (نويل وودن Noel Woodin)، وهي قصة ذات حيوية وذكية عن ممتهن لركوب الخيل في جمعية الصيد الوطنية (وهي أقل زخرفة مما عند ـفرانك هاريس ـ)، ورواية (بنات ملبري Daughters of Mulberry ١٩٦١) لـ (روجر لونجرج Roger longrigg) وهي أكثر هزلاً وذات نكهة قوية (وان روايته المستنسخة الموسومة بـ ـ ضجيج ذو رنة عالية A Hight- Pitched Buzz ١٩٥٩ ـ أكثر هشاشة من رواية ـ باون ـ) ورواية (الأولاد المحطمون TThe Ruined Boys ١٩٥٩) و (ملهاة الأب The Father's Comedy ١٩٦١) لـ (روي فلر Roy Fuller) وهما تعالجان موضوعتي: المدرسة الخاصة

والأحكام العرفية على التوالي، ثم يتبع الرواية التي تبعث (ميكافللي الجديد The New Machiavelli) لـ (ويلز Wells) بصورة أكثر صخباً، روايتا (لا حب لجوني No Love for Johnny ١٩٥٩) لـ (ولفريد فينبرو Wilfrid Fienbargho) و (القس The minister ١٩٦١) لـ (موريس ايدلمان Mourice Edelman)، وهما روايتان عن الإندفاعات المتضادة الإتجاه ما بين الحياة الخصوصية والشؤون العامة. وان روايات كهذه، مثل روايات الترجمات الذاتية المشوهة عن الحياة في (سوهو Soho) لـ (فرانك نورمان Frank Norman)، والتصوير الثابت للأقوياء عند (سنو)، انما يرضي في القارىء الرغبة البديلة للسياحة داخل الوطن. لقد جُمعت الحقائق عن المجتمع بكل صبر، لكن يوجد تسطيح بسبب عدم ترابطها. ولا ريب، ان هذه لمرحلة أولية وبل العودة، عودة بعض الروائيين الشباب على الأقل، ليقودوا عمليات سبر أغوار الضمير الانساني. وهذا أشبه ما يكون باستطاعتهم الوصول إلى (تولستوي) قبل تجريبهم لـ (دوستوفسكي).

- ٢ -

واختتم هذا الجزء عن الرواية الإنكليزية بنظرة موجزة إلى الرواية غير التقليدية. وسيكون الكثير جداً مما يتبع من باب التفضيل الشخصي. ولي أمل أن يحيل ذلك القارىء إلى رواية أو روايتين مجزيتين وان يذكره كيف أن من العسير على الرواية التجريبية أن تكافح من أجل كسب جمهور في بريطانيا المعاصرة.

كان يمتلك (فيليب توينبي Philip Toynrbee ١٩١٦ -) الشجاعة دائماً لدوافعه التي لا تقاوم، وكان مدفوعاً في العادة صوب الشعر، أو على الأقل صوب الجوانب الشاعرية. وليس من المدهش، بعد محاولتين تجريبيتين في البناء والأسلوب في روايتي (شاي مع السيدة كودمان Tea with Mrs Good man ١٩٤٧) و (الحديقة نحو البحر The Garden to the Sea ١٩٥٤) ان نجده ينشر (مهرج أو وداع Pantaloon or Valediction ١٩٦١) وهي الجزء الأول من مسلسل رواية تشردية. والفرق هو أن

(مهرج) مكتوبة شعراً، مع قطع نثرية مكتوبة اتفاقاً. وهي ملحمية في جزء منها، وملهاوية في جزء آخر، وهي تدور حول (دك أبرفل Dick Aberville)، وهو الخلف الوحيد العجوز لعائلة ذات القاب، وهو يستعيد ذكريات طفولته وشخصياته المختلفة لا سيما استعادة تلك اللحظات العاطفية الى حد الافراط التي امدته بأسباب القوة والحياة. وللمرة الثانية يجب أن نذكّر أنفسنا بأن الفن، حيث أن الحياة متغيرة الخواص والعناصر، مضطر، اما أن يكون أو أن لا يكون، من النوعية ذاتها. ورواية (توينبي) المزيجة العناصر تشترك بشيء ما مع رواية (جوليان فيرفيلد Julian Fair field ١٩٦١). لـ (اي. أو. جاتر A. O. Chater) وهي الرواية التي ينصهر فيها ما يقال في ردات الفعل التي تنتجها الكلمات. من بعض الوجوه تحوّل رواية (جاتر) طريقة (ناثالي ساروت)، التي تركب الكلام اللامنطوق مع جميع ما فيه من بداثية، مع الكلمات المنطوقة. وبالطبع ان استكشافات كهذه تؤدي الى الارتباك، وعدم الدقة، والعجز في القصد (هل هي كتابة سمجة ام أنها عيّنة معدّة بمهارة لفكرة سابقة أو لاستجابة آنية؟) والأسلوبية الطنانة. وتؤدي هذه الاستكشافات أيضاً، في رواية جارتر، الى التركيز على الحوادث العرضية والى اغفال البناء الكلي. وهذه غلطة وقع فيها بروست والتي تجنبها (باتريك لي فرمور Patrick Leigh Fermor) في روايته (عازفو كمان القديس جاك The Violins of St Ja'ques ١٩٥٤) المبنية حوادثها على حادث التخريب البركاني في سنة ١٩٠٢ الذي وقع في مدينة (القديس بيير St Pierre)، عاصمة (مارتينيك). وليست المسألة هنا ان (لي فيرمور)، يرجع، بنثره المشرق المتسم بالأناقة اللغوية، الى العادات الكريولية[1] لسبعين عاماً مضت تقريباً، (والتي يجب أن نأخذ بها من غير تحقيق)، لكن، بأنه يبني قصة ومزية لا توجد فيها أهمية للأشخاص تقريباً. فهم يوجدون فقط لكي تستهلكهم الكارثة الطبيعية. ان روعة كرة (الكونت سيريندان Conte de Serindan) هي أنها تظلل الناس القريبين منها، تماماً مثلما يظلل البركان كل شيء. فالأشكال المخروطية العالية للقنبيط

---

١ - كريولي Creole : ذو علاقة بالكريوليين او بلغتهم وهم مواليد جزائر الهند الغربية او امريكا اللاتينية المتحدرين من اصل اوروبي او من اصل اسباني بخاصة (هـ. م.)

الملفوف العاجي اللون تحاكي شكل كارثة البركان وتمثله قبل وقوعه. ان عملية هذه الموضوعة تستلزم قدراً من الطابع الشخصي على الأسلوب لكي تحول دون تساؤلنا فيما اذا كانت القصة الخرافية امتداداً معروفاً للواقع أم لا[1]. ان الوسط الأدبي الانكليزي بحاجة الى روائيين يجعل أسلوبهم المستحيل مستساغاً، اذ يوجد مجال لأمثال (جونا بارنس Djuna Barnes) أو (ترومان كابوت Truman Capote). وهذا لا يعني الاقتراح بأن الرواية هي النمط الأدبي الصحيح الذي تستخدم فيه الكلمات بحكم ميزاتها الخاصة، كلا، ليس الأمر كذلك. لكن لا يوجد سبب اطلاقاً، لماذا لا تعرض الرواية، التي تخلق تأثيراتها عن طريق تجميع العناصر، تنوعاً من التأثيرات: بدءً من (فولستاف) بأسلوبه المتين المجدول، إلى المنطق المثير المبالغ به الذي يعبر به (وليم كولدنج William Golding) في (السقوط الطليق) عن اهتمامه (مثل برسواردن عند دارل) بعالم ليس فيه من الحنان ما فيه الكفاية. لقد وازى عدد ضئيل من الأسلوبيين المحدثين الروائي (چابمان مورتمر Chapman Mortimer) في روايته (غزلية قصيرة Madrigal ١٩٦٠) ذات النثر الحاد والمقتصد والواسع الخيال. ولقد ربط عدد ضئيل من كتاب الخرافة المحدثين الاستعارة بالتقريرية ببراعة، مثلما فعل (جون باون) في رواية (بعد المطر After the Rain ١٩٥٨): فالبطل يلتقي بشخص يستنزل المطر اصطناعياً، فيتبعه الى خارج (تكساس)، وبعد فترة قصيرة يجد البطل نفسه متسكعاً على امتداد (شارع الملك)، وفي النهاية يعاشر فتاة يجدها على ظهر عوامة خشبية باذخة، كانت قد أرسيت في الأصل لغرض الدعاية لنوع من الطعام المرخص له. وبمقارنة هذه الرواية برواية (شيخ Old Man) لـ (فوكنر) ذات الروح الرؤيوية الزائدة، تكون هذه الرواية مثل الحياة الواقعية، وأكثر شبهاً (بالحياة الواقعية) التي تتطلب وجودها في رواية. ويبدو أن كل شيء في متناول (باون): الرغبة في الرمز، والتقدير المتماسك للعالم اليومي، والذكاء الحاد مثل حد المبضع.

---

١ ـ انظر ايضاً (خذ ثلاث توترات Take Three Tenses ١٩٤٥) لـ (رومر كودن Rumer Godden) و(الاغنية الشعبية والمصدر The Ballad and The Source ١٩٤٥) لـ (روزاموند ليهمان Rosamond Lehman).

رواية (تحت البركان Under the Volcano ١٩٤٧) لـ (مالكولم لوري Malcolm Lowry) قصة غامرة عن رجل انكليزي يجْد في طلب الهرب من المدينة التكنولوجية بذهابه الى مكسيكو (وفيها ظلال من لورنس)، ما تزال تقف هذه الرواية كواحدة من انجح الروايات الرمزية لهذا العصر . ولا يستطيع بطل (لوري) المدمن ان يستسيغ زوجته ولا عصره الفولاذي ، وتسرد الرواية بسرد زمني متسلسل محير ولكن بصورة رائعة دائمة التغير ، كابوس يومه الاخير . وتقوم روايته الأولى (اللازورد Ultramarine ١٩٣٣) على اساس مغامراته كملّاح ، اعتيادي في سفينة وقد قام برحلة الى الشرق الاقصى في السابعة عشر من عمره ، حيث قد صار الان مدمنا مفرطا . ويبقى ان نلاحظ فيما اذا ستضيف الاشياء المخبوءة من مخطوطات (لوري) المكتشفة في كوخ شخص يمتلك ارضاً على جزيرة تقع على مبعدة (من فانكوفر) ، شيئاً الى شهرته . ان رواية (نترات الفضة المصهورة Lunar Caustic) تجري احداثها في جناح الطب النفسي لمستشفى (بيلفو) في نيويورك ، وان الرواية الاخرى هي (المركب تشرين الاول للعبور الى جابريولا October Ferry to Gabriola) عن شخصية ذات نمط كاموي ـ نسبة الى كامو ـ تقاسي بسبب تأثيرها على احد الاشخاص بأن يقتل نفسه ، وهاتان الروايتان تؤكدان الطراز الثاني الذي يستحقه . أما مجموعته القصصية الموسومة بـ (يا رب اسمعنا من مكان سكناك في السماء Hear Us O Lord From Heaven thy Dwelling Place ١٩٦١) ، فانها على الاغلب شذرات من السيرة الذاتية . وتصف احدى القصص ، وهي الاطول ، بأسلوب تداعي الوعي (مع سرد ثانوي جار على الهامش) رحلة شاحنة بحرية خلال قناة (بنما) . وتعالج القصص الاخرى موضوعات الكتاب المغتربين والموقع السكني الكندي الذي استقر فيه (لوري ١٩٠٩ ـ ١٩٥٧) في النهاية . ولربما لا تروق طريقته المحمومة القانطة الى كل شخص ، لكن لديه قدرة مدهشة في ربط الخصب النشط بالبناء المتساوق .

ان عدداً قليلاً من الكتاب الشباب ، مع انهم معاقون بأذواق النقاد والقراء الانكليز غير المحبة للمغامرة ومعاقون ايضاً بالطراز الشائع الداعي « الى روايات

جيدة ومتماسكة ومعقولة » قد نجحوا ، على اية حال ، بتقديم نظرات دقيقة تقريباً بطرق ملتوية . ومع ما يبدو على مظهرهم الخارجي من انسحاب تأثير محتويات الرف الحاوي على مؤلفات (كومبتون مكنزي) و (لويس برومفيلد) و (ايرك لنكلاتر) فهم يضيفون شيئاً فلسفياً . ومن اجود اولئك الكتاب هو (روبرت شو Robert Shaw) تلميذ (جرين) الذي تحوّل ، بعد روايته الاولى الواسعة الخيال بذكاء من ناحية والرمزية من ناحية اخرى والموسومة بـ (مكان الاختباء The Hiding Place ١٩٥٩) ، الى عمل ادبي دوستوفسكي الروح تقريباً ، في رواية (الطبيب الشمسي The Sun Doctor ١٩٦١) . وفيها يعود الطبيب (بنجامين هاليدي Benjamin Hilliday) ، بلقب فارس ، من مستشفى جنوب افريقي كان قد مكث فيه خمسة وعشرين عاماً . وهذه هي حالة انسان في ضياع تقريباً ، حيث تسكن رأسه ذكرى محبطة عن تخبط شخصي . وفي النهاية يحرز حالة من التوافق : وان استكشاف (شو) لتقدم الطبيب الروحي مثير وضخم . وهذه علامة لعمل مؤثر يقوم به كاتب يستطيع ان يكون عاطفياً ومسرفاً وسابراً الاغوار بلا انغمار في اسلوب التهكم الذاتي الشائع جداً عند الروائي الانكليزي . ان مفهوم (شو) للعزلة عميق عمق مفهوم (بيكيت) لها ، وهو يبلغ هدفه الى هذا المفهوم بتغليف شخصياته باللون وبالنسيج الاجتماعي ، بينما يزيح (بيكيت) ذلك عنها .

- ٣ -

بعد ذلك كله ، لقد شفيت الرواية الانكليزية من حالة التغير المتواصل ، وان (لورنس دارل) هو الوحيد الذي يفيد من هذه الحالة . فالبناء ، غير متماسك عند (باول) ، وراسخاً عند (سنو) ، واعتباطياً عند (كيري) ، قد أُعيد الى مكانته ليعين القارىء في متابعته الاحداث وليعين الروائي في خلق النماذج الموحية . وكان من المحتم على الروائي الانكليزي ، المهتم اهتماماً مقلقاً بالملهاة الطبقية ، ان يدفع برواية السلوك صوب عالم (الفانتازيا) الذي يستطيع عن سبيله ان يحوّل وعيه الذاتي على صورة رسوم (كاريكاتيرية) وان يعبر عن اللاوعي الذاتي عن سبيل

التنقيب عن المعلومات في عقول الاطفال . مع ذلك ، فالشخص الواعي طبقياً من اية طبقة ، كان ينظر الى الناس لا على انهم افراد بل ممثلون لطبقات ، وان استجابته للافراد من خارج طبقته خالية من الانسجام ، وقد افسدها الحذر والازدراء . وعليه ، من السهل تحويل الاشخاص الذي هم من غير طبقة المرء الخاصة الى مادة للهزل ، حيث ان انشغال الذهن الطبقي يسهّل مثل ذلك الامر، وان انكلترا لتعضد العدد الكبير من كتاب روايات التسلية المحترفين ممن اختصوا بتجسيد شخصيات طبقية نمطية . وذلك بدفء بمبالغات (ديكنز) الى المحاكيات التهكمية الساخرة لـ (وو) : حيث يستثير الوعي الذاتي المكبوت صوراً (كاريكاتيرية) تعويضية . فموضوعية الكشف الطبقي تُقر وحشية مفهومة ضمناً في الهزلية الساخرة ، وان الشخصية الروائية الخاصة مختلطة بالنسيج الطبقي . ولدى الاشخاص الراسخين والمتسلقين اراء واضحة حول السلوكية ، وان ما يلتزم به اعضاء من طبقة بعينها من مصالح مشتركة ، انما يلتزمون بها بتماسك طقوسي ، وذلك كما سردت علينا هذا رواية المعمل الحربي المسماة (الفجر في يوم سبت Daylight on Saturday ١٩٤٣) لـ (جي . بي . بروستلي) قبل (سللتو) بمدة طويلة ، وكذلك روايته الاكثر نضجاً المسماة (احتفال في فاربرج Festival at Farbridge ١٩٥١) والتي تعكس هذا بغزارة تفوق اية رواية هزلية (بانورامية) منذ رواية (اوراق بكوك Pickwick) .

وهنالك تساؤل قليل عن تفوق كتاب البيئة الانسانيين عددياً ، من (سنو) و(بالكن) الى (باول) و(نيفل شوت Nevil Shute) ، على الروائيين الميتافيزيقيين . فالانكليز الراسخون اجتماعياً لا يعبأون بالميتافيزيقية الصرفة : فلا شيء يهمهم من التفاصيل الكونية عند (كامو) و (مالرو) و(برنانوس) . عوضاً عن ذلك ، يستخدم ذو العقول التجريدية المجتمع والسلوك لاعادة توكيد ذواتهم عند معالجتهم (الفانتازيا) . لا بل انهم يعيدون ايضاً توكيد ذواتهم عن سبيل اللغة الواضحة ، وكأن فيهم ريبة بأن اللغة المتسمة بالاداء البارع ستذوب كل شيء في الضبابية الشخصية كرة اخرى . على سبيل المثال ، يجري (أنجس ولسن) احداث

روايته (المسنون في حديقة الحيوان) في السبعينات ، في حديقة الحيوان في لندن . وفيها ترفس زرافة مريضة حارسها رفسة مميتة ، فيتناقش اداريو حديقة الحيوان في امر نقل الحيوانات الى ارض خاصة بالطرائد .

لكن الحرب تنشب وتُحتل انكلترا . وهذه الرواية غامضة جداً وملتوية . وافضل المقاطع فيها هي مشاحنات الاداريين ، التي يُسمع فيها صوت (الكولونيل بوجي Colonel Bogey) الواثق جداً حتى في وسط رقعة قطبشمالية مترامية . وبكل وضوح يندفع الكتاب في مغالاته : متوغلاً في الاشياء الاستثنائية ومبتعداً عن الأساس المتسم بالصفات الشخصية المميزة والرقيقة .

وفي الغالب ، يكون حتى الشيء البطولي الانكليزي عرضة للتهكم . وعليه ، عندما يقبل روائي مثل (سنو) ويقول بأنه جاد بغير تهكمية ، يلقي ترحيباً كاحدى العجائب . لقد وجد عدد غفير من الروائيين الانكليز مبررات لنكاتهم الخاصة : وعلى سبيل المثال ، يقول (انتوني باول) عن شخصياته « يؤدي المشاركون ادوارهم من دون اعتبار لا الى ملائمة المشهد ولا الى الكلمات التي ينطق بها بقية شخصيات الرواية . وتكون النتيجة ميلاً عاماً لجر الاشياء الى مستوى الهزلية الساخرة ، حينما تكون الموضوعة جادة بما فيه من الكفاية . » . وما دام الروائي الانكليزي يبقى حبيس عاطفته نحو ممارسة المحاكاة الذاتية التهكمية المنتقصة قدر الاشياء عبر اللغات الطبقية المختلفة ، فسوف تبدو الرواية الانكليزية ضيقة وتافهة وذات احتفالية قبلية . وفي هذه النقطة بالذات تختلف الرواية الانكليزية عن نظيرتها الامريكية ، التي غالباً ما يُفترض اتقاد الشعور والتخطيط الهائل فيها كاف بحد ذاته ، وعن نظيرتها الفرنسية ، التي أبرزت خصائصها (جيرمن بري Ger maine Brée) من خلال مثال (بروست)

(اننا نستطيع ان نميِّز في اعمال بروست اغرائين عظيمين للرواية المعاصرة هما : حذف الحكاية من الرواية لمصلحة المياتفزيقية وجعلها مقالة عن الميتافيزيقية دالة على اشياء مدركة بالحواس ، وعرض عالم منغلق وتلقائي وذاتي لدرجة لم يعد

يعرف القارىء كيف يخترق السدود اليه)[1] . ومع قليل من التغييرات ، نستطيع ان نكتشف بأن الرواية الانكليزية حديثة مثلها في هذا المعنى بالذات ، لكنها ايضاً متميزة عنها طبقاً لحقائقها الخاصة بها . وهي تحذف الميتافيزيقية لمصلحة القصة (اي التسلية في الاعداد بالمزج) وهكذا تبتدع مقالات ذات مغالاة ملموسة والتي تشير الى « عالم منغلق تلقائي » ليس بامكان الكثيرين من اختراقه مثلما هو حال عالم (بروست) .

ويبدو حالياً ، ان (ولسن) و (سنو) و (هارتلي) و (أمس) على سبيل الذكر لا الحصر ، يؤشرون علامة في هذه المرحلة الزمنية . وهم يكررون أنفسهم . وعلى وجه من الوجوه ، ربما تكون فكرة طيبة بالنسبة للروائيين الاكثر شباباً ان هم قرأوا ثانية (ريبكا ويست Rebecca West) لما لها من براعة في معالجة الاشخاص غير الاعتياديين ولأشعاع اللياقة والتكثيف الساطعين جلياً في روايتيها : (القصبة المفكرة The Thinking Reed ١٩٣٦) و (النافورة تفيض The Fountain Over Flows ١٩٥٧) . او ان هم قرأوا (برستلي) في روايته (يوم مشرق Bright Day ١٩٤٦) لما فيها من معالجة سخية وبارعة لتاريخ عائلة بالمقابلة مع منظور اجتماعي متغير . او ان هم قرأوا أحسن روايات (باميلا هانسفورد جونسن) وهي : (الطريق الحجري المشجر An Avenue Of Stone ١٩٤٧) و(اللامثقفون The Philistines ١٩٤٩) و (الملجأ الاخير The Last Resort ١٩٥٦) ، لما فيهن من الطبيعية الخالصة طوال تعقيدات تحديد الشخصية . ومن المفيد ان هم قرأوا بعضاً من روايات (روز ماكوللي Rose Macaulay) اللاذعة مثل : (ولا فطنة رجل And No Man's wit ١٩٤٠) و (الخزفية Potterism ١٩٢٠) ، حيث لا يكفي الاستمتاع فقط بالهزل والاعراف التسجيلية . ان (آلن سللتو) يزيد عمقاً في روايته (مفتاح للباب A key To the Door ١٩٦١) وذلك ، حسب مقالة كتبها في (التايمز) ، لقراءته حتى لكتب (شولوم اليكم Sholom Aleichem) . من ناحية ثانية ، فقد سار (وليم كولدنج) في سبيل تنأى به عن (اورول) صوب وصف (آرثر كوستلر

1- Germaine Brée. Du Temps perdu au temps retrouvé (1950). P. 268 (my translation).

Arthur Koestler) الدقيق لوجه الشر الاجتماعي والسياسي وصوب تكثيف دقيق . اما (جيمز هانلي James Hanley) ، الدائب العمل بلا طنين كثير ، فهو (كونرادي ـ كاموي Conard-Camus) على الطراز الانكليزي والذي يستحق مزيداً من الاهتمام ، لا سيما في روايته (ليفاين Levine ١٩٥٦) ، حيث نأى بعيداً عن رواياته المتعلقة بطبقته العاملة ومنها : (الارواح المتقمة The Furys ١٩٣٥) و(الرحلة السرية The Secret Journey ١٩٣٦) اللتين ، على اية حال ، سيفعل مشايعو (جيليان فريمانز Gillian Freemans) و (سللتو) خيراً بدراستهما . ويعد حالياً (فرانسس كنج Francis King) ، الكاشف بحذق وهدوء عن اسرار الأرواح غير الجالبة للانتباه ، روائياً ذا انجاز مؤثر ولو ان طريقته ربما كانت باردة بشكل ثابت ، وتكون روايته (الارملة The Widow ١٩٥٧) واحدة من اقل رواياته توتراً ، ومن الممكن انها من أكثرها اثارة ، بينما تعطينا رواية (البيت غير الجاهز The Custom House ١٩٦١) الانطباع عنه بأنه مفرط في الوصف ومفرط في التوسع اكثر من المألوف . . وهذا عمل نادر المثال ، هذا اذا اخذنا بنظر الاعتبار موضوعة الحب والجبن في اليابان الحديثة ، ولعله كان قد تعمق في ذلك اكثر من المطلوب وهكذا افسد الطاقة المؤثرة للوسط الياباني . وليس الشيء الأكثر شيوعاً هو الاحسن دائماً ، لكنه في العادة ، هو الصفة المميزة للامة ، وهذا يعني ، انه واع اجتماعياً الى حد (الفانتازيا) ، وهنالك روائيون انكليز يتصفون بصفات مشتركة ، لنقل مع (كامو) او (فوكنر) ، مع (كافكا) او (سلون) ، اكثر مما يتصفون بهذه الصفات مع روائيين من بين ابناء وطنهم . ومن بين هؤلاء : (انتوني برجس Anthony Burgess) و (ركس وارنر Rex Warner) و(جي . بي . دونليفي J.P.Donleavy) و(بي . اج . نيوباي B.H.Newby) و(رينر هينستول Rayner Heppenstall) و(كونستانتن فتزجبون Constantine Fitzgibbon) و(جابريل فيلدينج Gabriel Fielding) و (ديفيد هيوز David Hughes) و(وليم سانسوم William Sansom) و(بول سكوت Paul Scott) و (اندرو سنكلير Andrew Sinclair) حيث يؤكد حضورهم على حقبة من الزمن تمسك فيها الرواية التشردية

الطبقية بزمام السيطرة على الجوانب الشعرية والذاتية والميتافزيقية .

لقد وفرت فترة الخمسينات روايات تنزع الى عدم الاهتمام بالاناقة اللغوية والى عدم الاهتمام بذروة السرد والى عدم الاهتمام بالاتسام بالأبهة ، وقد مزجت نمطاً من المنهجية مع الروح التهيجية . وكان من العسير ، بعد « موزارت القذر » لـ (أمس) ، ان نتوقع للفن بأن ينقذ روح الروائي والبطل ، لكن المال واحترام الآخرين أدى الى ذلك . وتمتلك انكلترا ، بلد الانتعاش الاجتماعي ، روائييها من أمثال (باول) التواقين الى الماضي ، ومن امثال (سنو) الجادّين ، ومن امثال (كومبتون برنت) و(دارل) المتمردين ببراعة ، لكنها تمتلك ، بأستثناء (جرين) و (كولدنج) ، عدداً قليلاً من الروائيين ممن لديهم رؤية عميقة وقوية للحياة . ويكون انطباع المرء الثابت عنها بكونها : تفاهة وفقر دم وابتذال ونكات حانات ومزح في دكان حلواني واقداح بيرة غير حادة ونثر غير ممتع . لكن طلب المزيد من هذا العديد القليل المستثنى عن هذه المادة البليدة الحس ، انما يعني الطلب بأن يُصبح الانكليز امة مختلفة وان يربوا انفسهم على نشاط وعاطفة وجنون من كانوا خارجين عليهم امثال ـ شكسبير وهاردي ولورنس ـ بدل الابقاء على ذواتهم كما هي عليه من ضبط ذاتي دقيق ومألوف .

القسم الثاني

فرنســـا

(توجد اليوم في اقطار عديدة ، لا سيما في فرنسا ، مؤامرة صمت . وتنتاب الكتاب دائماً وخزات الضمير فيما يتعلق بالوسائل او الغايات والتي تكون نتيجتها هي اننا نكبح دائماً شيئاً ما)

جان بول سارتر

-١-

كل من يجادل جدلاً معقولاً بخصوص سقوط الرواية الفرنسية الحديثة ضحية للتجريد ، يجب أن يحاول تقديم إيضاح عن إهمال (أناتول فرانس Anatole France ١٨٤٤ - ١٩٢٤). لقد حاول هذا الساخر الظريف والمنظِّر الفلسفي، بقليل من الجديّة والتعمد ، ان يمثّل دور (فولتير Voltaire) عصره ، ذلك العصر الذي فضّل الطبيعية والأشياء الدخيلة الغريبة . ومن الصعب القول بأن اصراره على خلق طريقته الخاصة به كان تعويضاً مناسباً للتوهج الكامل لأثر (فولتير). ويبدو (فرانس)، في أسوأ حالاته، عند تصميم الحبكات وتحديد مواضع الأحداث ، أما في أحسن حالاته ، فإنه أستاذ في الطرافة الخفيفة التي يبدو أنها لا تؤمن بأي شيء. ان رواية (جريمة سلفستر بونارد Le Crime de Sylvestre Bonnard ١٨٨١)، وهي الكتاب الأول الذي أكسبه أهمية ، عرضت نوعاً من التهكم الوسيع الأطلاع والمتخم والذي عاد للظهور في التفاعل ما بين الأشياء القدسية والأشياء الدنسة في رواية (تاييس Thais ١٨٩٠) و(مطعم شواء الملكة بيدوكيه La rôtisserie de la Reine Pédauque ١٨٩٣)، وهي رواية مفككة عن قس صريح في القرن الثامن عشر ، اسمه (جيروم كويناود Jérôme Coignard). وفي هذه الفترة ، كان (فرانس) يحاول التوفيق بين طموحاته الثقافية العالية وبين عقله المشحون بأشياء غير منتظمة من الصعب التعامل معها ، فلا عجب ان صار نوعاً من انواع المفكرين الابيقوريين . لقد شتتت ذهنه هنا وهناك : كيمياوية في

تحويل الأشياء الرخيصة الى اشياء نفيسة ، واللا اكليروسية والعاطفة الفجة والتشاؤمية المتهكمة . لقد افسحت رواياته الاربع تحت عنوان (التاريخ المعاصر L'Histoire contemporaine ١٨٩٦ - ١٩٠١) المجال لاهتماماته وهواجسه ووفرت مادة كلامية على لسان شخص الاستاذ (برجريه Bergeret) . وقد ساعده التمحيص الموسع في المجتمع الاقليمي بأن ينبذ روح المزح عن اسلوبه ، حيث ان اعمالاً تالية له امثال رواية (حياة جان دارك Vie de Jeanne d'Arc ١٩٠٨) المشوهة للسمعة ، و(جزيرة البطاريق L'Île des pingouins ١٩٠٨) و(ثورة الملائكة La Révolte des anges ١٩١٤) وهما ساخرتان عن دوران فلك مراكز القوى ، قد اظهرته لنا اكثر انبهاراً واكثر انضباطاً . وان المامه الرائع بالتاريخ اكسب معتقداته السياسية أزراً ، فكانت رواية (الألهة تمتلك شهوة Les Dieux ont soif ١٩١٢) وصفاً دقيقاً ملوناً للثورة الفرنسية . مع ذلك ، ورغم ارائه واحترامه للاشياء العقلانية ، لم يكن لديه شيئاً متساوقاً بما يقول . وهو يظل محباً للفنون حباً ذهنيا ، واكثر ما يكون سعيداً بتجريداته ولو انه شديد التوق الى الحقائق . فالاستاذ (برجريه) يوجه اغلب خطاباته الحاشدة بالملاحظات الوميضة الى كلبه ، وفي رواية (ثورة الملائكة) تتحول الملائكة الى رجال واسعي الخبرة بالحياة . ويكفي القول عن هذا الرجل الذي تلمس طريقه بأشكال ذهنية لاحصر لها بأنه خلق نثراً ذا ايجاز نقي ، فعبارته (وبصدد ضحكته المليحة الخاصة التي عصر عليها آله الريف عنقود عنب قرمزي ـ Et sur son beau rire un faune presse une grappe de raisin vermeil) ما كان لأحد سوى (كامو) و(كوليت) ان يأتي بنظير لها . وتظهره قصصه الخرافية الانيقة في احسن حالاته وهي تمثّل مظهراً (نموذجياً للفكر الفرنسي : هذا المظهر الذي يسود ، في اعمال كامو ومالرو وسارتر ، على جميع المظاهر الأخرى .

ويبقى قليل مما هو فخم ، حياً في رواية القرن العشرين ، ولم تستعدْ الرواية الشعوذة والتأمل المبهم لـ (هايسمان Huysmans ١٨٤٨ - ١٩٠٧) . وتمتلك الاعمال الاولى لـ (موريس باري Maurice Barrès ١٨٦٢ - ١٩٢٣) عناصر مشتركة مع

روايتي (هايسمان) وهما : (الكاتدرائية La Cathédrale ١٨٩٨) و(عضو الرهبانية L'Oblat ١٩٠٣) ،لكن بعداكمال صرخه الاصلاحي في رواية (عبادة الأنا Le Culte du Moi ١٨٨٨ ـ١٨٩١) غيّر (باري) المنحى واصدر ثلاثية بعنوان (قصة النشاط الوطني Le Roman de L'energie nationale ١٨٩٧ ـ ١٩٠٢) وهي نظرة عامة في السياسة المعاصرة . وصارت اهتماماته اجتماعية وقومية واقليمية . ففي الرواية الاولى من هذه الثلاثية المسماة (المستأصَلون Les Déracines) ، يرينا شباناً من (اللورين) يحاولون ترسيخ اقدامهم في باريس لكنهم يفشلون . ومن اجود رواياته ، من حيث العمق والعاطفة السامية ، هي (المثل الملهم La Colline inspirée ١٩١٣) التي يحظى فيها ارتباطه المخلص بأقليمه القومي (اللورين) بأقصى تعبير متفوق له . فبعد الروح الفردية والاقليمية فأن الروح القومية تكون كلاً تاماً لمدينة جديرة بالتقدير . ففي رواية (شخصياتهم البارزة Leurs Figures ١٩٠٢) يسخر البطل من زملائه المندوبين ، وتجادل روايتاه (لمصلحة أسرة اليمانة Auservice de l'Allemagne) و(كوليت بودوش Collette Baudoche) (١٩٠٩) الى جانب الدفاع عن تلك « القلاع الشرقية » من المدينة كمدينة (ميتز Metz) وفي الاخير روايته (حوليات الحرب العظمى Chroniques de la grande guerre ١٩٢٠ ـ ١٩٢٤) وهي في اربعة عشر جزءً ، وتدل على انه وجه نظره الى الخارج بصرامة . مع ذلك تمدُّ شخصيته الغريبة اسلوبه النثري بأسباب الحياة وبالفخامة الاكيدة .

لقد كرس (بيير لوتي Pierre Loti ١٨٥٠ ـ ١٩٢٣) معظم رواياته لقصص الحب الحزينة في بلدان اجنبية : عن (تاهيتي) كتب رواية (راراهو Rarahu ١٨٨٠) ، وعن (السنغال) رواية (قصة فارس جزائري Le Roman d'un Spahi ١٨٨١) وعن (اليابان) رواية (السيدة كريسانثم Madame Chrysanthème ١٨٨٧) ورواية (شباب السيدة برون الثالث La Troisième Jeunesse de Madame Prune ١٩٠٥) . كانت امثال هذه الروايات تلائم المزاج الهروبي للرجال الذين رثوا لتنامي عبادة الآلة في زمانهم . وبالطبع ، يبدو وصف (لوتي) للشرق غريباً اذا ما وضع الى جانب وثائقية (مالرو) العاطفية ، وما كان بوسع (لوتي) ان ينشأ

الأساطير او يعطي المثاليات ، وقدعادتهذه العادة بشيء جميل في روايته (صياد ايسلندا Pêcheur d'Islande ١٨٨٦) ، معينة اياه في خلق صورة مقنعة عن الموت والتحمل ، حيث ظهر فيها جماعات الصيادين من ابناء أقليمه (بريتون Breton) بشكلين : على حقيقتهم كرموز . وتتقفى رواية (نازعات السحر Les Désenchantées ١٩٠٦) تنامي حركة المساواة بين الجنسين في تركيا وتقدم لنا (لوتي) وهو يدمج القرار الوثائقي بتوق متميز الى الماضي . وفي اثناء فترة التسعينات جاءت الرواية (السايكولوجية) الى الوجود : وكانت اهتماماتها الرئيسة ، اجتماعية وشرعية واخلاقية . لا شيء دخيل ولا شيء رومانسي في هذا ، الا اذا اعتبر المرء الفرق بين حسن سلوك وسوء سلوك الموسرين بعيداً مثل بُعد آسيا . ومن اكثر الروائيين السايكولوجيين المقروء لهم هو (بول بورجيه Paul Bourget ١٨٥٢ ـ ١٩٣٥) ، الذي انتقل من فترة زمنية مكرسة لمجتمع الصالونات في روايته (قلب امرأة Un cœur de Femme ١٨٩٠ وهي الرواية الانموذج لهذه الفترة) ، الى رواية ، متذكراً روائيه المفضلين (بلزاك) و(فولتير) ، خلق فيها صوراً تخطيطية ساخرة عن العالم . وتسرد رواية (المريد Le Disciple ١٨٨٩) كيف يحطم شاب حياته بتطبيقه عليها مفاهيم سايكولوجي مؤمن بالجبرية . وتقدم روايتا (المدينة العالمية Cosmopolis ١٨٩٣) و(غزلية حزينة Une Idyle tragique ١٨٩٦) (لابتا Laputa)[1] سامية ، لمواطنين عالميين ، غير قادرين على ترسيخ انفسهم في اي مكان غير مكانهم هذا . فيما بعد ، كانت كل كتاباته عن الدين وعلم الاجتماع والعوائل والتحليل النفسي المطول . وتقدم رواية (المرحلة L'Etape ١٩٠٢) نظرياته عن الاسرة ، وتوهم رواية (طلاق Un Divorce) بأنها ملف ، لكنها تعكس ايضاً تعاطفه المتنامي نحو الكاثوليكية . لقد تفوق (بول آدم Paul Adam ١٨٦٢ ـ ١٩٢٠) ، وهو اسلوبي غير بارع ، على (بورجيه) في روايته (الزمن والحياة Le Temps et la vie ١٨٩٩ ـ ١٩٠٣) ، وهي محاولة لأيصال السايكولوجية الجماعية لمرحلة زمنية كاملة ، منذ بداية الفترة النابليونية الى نهاية الفترة الرومانسية .

١ ـ Laputa : اسم لمكان ورد في رواية (رحلات جلفر) لجوناثان سوفت . (المترجم) .

ويعكس (آدم) انتسابه الى مدرسة (بلزاك) بدمجه لشخصيات بلزاكية في خلفيات رواياته . وفي سنة ١٩٠٥ ، عندما حسم (استقصاء enquête) الأمر في مصلحة الواقعية العريضة بدلاً من التلاعب بالتحليلات ، يكون التأكيد على الاشياء الواضحة واللاوهمية . ولقد كتب (رينيه بويلسف René Boyleve ١٨٦٧ - ١٩٢٦) دراسات عميقة عن (حياة الاقليم) بأسلوب مكثف عقلي شبيه بأسلوب بروست ، لكنه ، بناء على نصح النقاد ، شذّب نثره وعاد ليكون قاصاً مرة ثانية .

- ٢ -

ومع العصر الجديد تقبل طموحات ضخمة وتحللات ذات معنى من وسائل قديمة . ولقد اختار (رومان رولان Romain Roland١٨٦٦ - ١٩٤٤) ، المثالي مزاجياً ، وكاتب السيرة مهنياً ، ان يعطي صورة مصغرة للعظمة الانسانية والقدرة على عبادة البطل في روايته (جان كرستوف Jean-Christophe) والتي نشرت لأول مرة دورياً ما بين عامي ١٩٠٤ و١٩١٢ .

ان هذه الرواية البانورامية المؤلف من عشرة اجزاء تحتوي على اشياء شتى : صورة المدينة، وسيرة موسيقار كان بيتهوفن قدوة له ، وهجوم عنيف على سلطان السياسة . ويجمع (جان كرستوف) في شخصه الثقافتين الالمانية والفرنسية ، وهكذا يظهر للعيان تفاهة العداء . والكتاب زاخر بروح المحبة البشرية العالية وبالمثاليات السامية، لكن عرضه للمناخ السياسي أقل إقناعاً مما يستطيع المرء توقعه من رواية احساس محلل تحليلاً دقيقاً . وتوجد ثلاثة مراحل زمنية: مرحلة الشباب الالمانية لـ (كرستوفر كرافت) ، ومرحلة نضجه في باريس والمرحلة التوفيقية مع الحياة . ومن اجود الاجزاء : (الفجر L'Aube) ، وفي اغلبها عن طفولة (كرستوفر) ، و(المراهق L'Adolescent) ، عن علاقات غرامية مع فتيات بليدات ونشطات على التوالي ، و(التمرد La Révolte) ، عن الانفصام عن الاقليمية الالمانية والنزوح الى باريس ، و(العيد الشعبي على الساحة La Foire sur la place) والتي يدين فيها (رولان) المعجبين بالشوارع العريضة المكتنفة بالأشجار

كما يدين حلقات الحياة الراقية . ان (كريستوفر) يبحث عن شيء اقل تفاهة ، ثم يجد ذلك عند فتاة خادمة . وفي النهاية ينتقل الى حلقة من الناس الخالين من الرياء والتكلف ، وينغمر في علاقات غرامية وسياسية ، حيث أضطر في النهاية على ترك باريس بعد تورطه في مسألة شغب . وفي مدينة (بازل) يقع في الحب مرة ثانية . ثم يتطور ويصير حكيماً لجيل اصغر من الناشئة .

في هذه الروايات ينوّع الروائي النساء بحذق ، وتستمر المشاهد على التغير ، إما جغرافياً او حسب درجة حماسة (رولان) نحو المكان ، وفي كل مكان من الدهاليز التولستوية تهب ريح من الامتلاء بالحيوية الخالصة و« نفحة حلولية[1] كبيرة grand souffle panthéiste » . ولقد ابتدعت شخصية والدة كرستوفر ، كشخصية ثانوية ، لتكون حيّة وتبقى حضوراً ماثلاً في كل مكان . وبالطبع ايضاً ، هناك مقاطع كاملة تخطو بتثاقل كما تصاب حماسة (رولان) بالتخمة ، اما نحن فتُزهق بالمواعظ عن فضائل روح الاخوة الصالحة لتمشية الحال ، وبالابتهالات عن « العمل » و« الارادة » و« الطاقة الخلاقة » . والمثالية فيها ذات اثارة لكنها مثقلة بالوثائقية لدرجة زائدة بحيث تجعل القارىء ينتزع نفسه فجأة من القراءة ، بين حين وآخر ، ثم يعود اليها تاركاً عشر صفحات دون ان يخسر شيئاً . ان (رولان) ، مثل (جيد) ، وضع املاً كبيراً على الشباب فعمل جهده للتأثير عليهم ، ولقد انجز كما انجز اكبر عدد ممكن من القادة وبضمنهم طاغور وغاندي ، حملته العنيفة ، حملة الرجل الواحد في سبيل المبدأ . ان عدداً ضئيلاً من الكتاب ابدعوا رواية تثقيفية من وحي حياتهم الخاصة .

لقد وضعت رواية(جان كرستوف) الأنموذج لأسلوب الرواية النهر Roman-Fleuve ، فحفزت على ظهور العديد من المسلسلات، من ضمنها تلك التي أصدرها (بروست) و (دريسه Dreiser) و (بينت) . بيد أن (رولان) كان لديه الكثير مما يقول،

---

١ ـ الحلولية او الحدية او وحدة الوجود ، وهو المذهب القائل بأن الله والطبيعة شيء واحد وبأن الكون المادي والانسان ليسا الا مظاهر للذات الالهية . (المترجم) .

لذلك سكب، ما بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٣٤، ما عنده بعنف على صفحات روايته الثانية المؤلفة من سبعة أجزاء وهي بعنوان (النفس المسحورة L'Âme enchantée)، وهذه النفس هي (نفس)أنييت ريفييه Znette Riviere ، والقصة هي قصة (أنيت) وأخواتها وابن لا شرعي، وتحوّلها النهائي إلى مذهب سلوكية محبة الخير البشري. وتنتهي هذه المجموعة من الروايات بأنشودة تسبيح محمومة تقريبا للشيوعية. وهذا العمل الروائي برمته عبارة عن اعتراف لـ(رولان)، غير أن مسار (آنيت) الحياتي غير المرتب وهي تربي ابنها الشرس وترعى حلقة صغيرة من المثقفين التقدميين، يمتلك شيئاً من السحر غير المتقن. وهي ليست مثل فتاة (دوروثي رجاردسن)، انها أقل منها بكثير من حيث الامتاع العقلي كما أنها أقل منها الدعاً، لكنها تبقى حيّة في الذهن رمزاً لمذهب موضح بقوة. وعلى اية حال، لو أخذناها كشخص، فلا شيء فيها قريب قرباً مباشراً كشخص (كرستوفر كرافت). وعلى الدوام يكون (رولان) موزعاً بين الفن والنشاط الإجتماعي، ويبدو دائماً أن أحدهما يضحك على الآخر. وكونه ألمانياً، أصلاً، فانه يجرف من تلال معلوماته، فيدهشنا مرة بقدرته الإيجازية الخالصة، ويضعنا مرة في وضع مباشر تماماً مع الهستيريا المبررة أخلاقياً. لقد كان (روسو) لا زمانه، وغالباً ما رفض لصفته هذه: وهو ساذج كبير ضائع في تعقيدات عالم ما أسرعه بالنسبة إليه. مع ذلك، تتطلع مذاهبه عن الأخوة والفلسفة الرواقية بلهفة الى مذاهب مماثلة قد أرساها (كامو) و (مالرو) بشكل أكثر كلاسيكية.

لقد شهدت أعوام ما بين الحربين الرواية النهر في فيض وفير. زوال كل من (جول رومان Jules Romains ١٨٨٥ -) و (جورج دوهاميل Georges Duhamel ١٨٨٤ -) و (روجر مارتن دوجار Roger Martin du Gard ١٨٨١ - ١٩٦١) و (جان رجارد بلوك Jean-Richard Bloch ١٨٨٤ - ١٩٤٧) الرواية الوثائقية المطوالة المرهقة، ومعظم هذه الروايات مترهلة، مما يبرىء نظراءهم الإنكليز ان هم تحددوا بتحقيقاتهم بشريحة اجتماعية واحدة. فلم يد على (سنو) و (باول) و (دارل) أبداً انهم يبعثون على التوتر مثلما فعل هؤلاء الكتاب، وينبغي أن يلاحظ مرة ثانية بأن اصطفائية الروائي الانكليزي، المساء استعمالها في الغالب، تعطي مردودات في التكامل والتساوق والزخم.

لقد انتمى كل من (رومان) و (دوجار) إلى المذاهب الجماعية المتطورة عن (رولا) و (فيرهارين Verhaeren)، التي ظهرت أول ما ظهرت في أشعارهم التي حاولوا فيها الاحتفاء بالكيان الجماعي سواء في المدينة أو البلدة أو الاقليم أو الضاحية. وبمقارنتهما مع (بول آدم)، فانهما قد أغفلا سايكولوجية من صاروا حيوانات حقول تجريبية محتفى بها كثيراً، ولا يستطيع المرء، كما فعل (رولان) في سبعة وعشرين مجلداً لرواية (رجال المشيئة الطيبة Les hommes de bonne volonté ١٩٣٢ - ١٩٤٧) أن يتحدث عن الروح الجماعية ما لم يستكشف الأفراد قبل أي شيء آخر. ويبقى (رولان)، من تشرين الأول ١٩٠٨ إلى تشرين الأول ١٩٣٣، مثيراً بتساوق طريحته الاجتماعية ضد مبادىء الفن، فيما إذا كانت الجماعية تُعد أكثر أهمية من الفردية أم لا، علماً بأن طبيعة الفن، إذا جاز القول نظرياً، تجعل التعبير عن هذا المذهب أمراً مستحيلاً. ولقد أثبت العدد الكبير من روايات (الجرارة Tractor) الروسية ذلك. ونحن لا نقرأ الروايات لدراسة الجماعية، ولربما كان ذلك محزناً لذوي العقول الشمية، لكننا نقرأها ابتغاء المعرفة ونيل الروح الودية البديلة. واذا شئنا الحقائق عن الرجل الجماهيري، فبوسعنا أن نقرأ لـ (دركهايم Durkheim) و (لي بو Le Bon) و (ريسمان Riesman). وتقدم روايات (رولان) الأولى نظرات جماعية دون افساد لتقاليد صناعة الرواية: على سبيل المثال، تعرض علينا رواية (الرفاق Les Compains ١٩١٣) جماعة من الأشخاص العمليين المعززين لشبابهم عن سبيل الأعمال اللا مبررة (الجيدية). وتحلل رواية (لوسيان Lucienne ١٩٢٢) مشكلة زوجة تحاول تحرير زوجها من عائلته البرجوازية المستحوذة عليه وهذه الرواية في الحقيقة، هي الأولى في ثلاثية عنوانها (نفس Psyche) والتي تستمر على دراسة الحياة الجنسية لهذين الزوجين نفسهما في روايتي (إله الأبدان Dieu des corps ١٩٢٨) و((متى . . السفينة Quand le navire ١٩٢٩). وهنا يكون (رومان) في أحسن حالاته: فهو حاذق وذكي ومقتحم. وهو بهذه الصفات كلها في رواية جادة حقاً عنوانها (الدكتاتور Le Dictateur ١٩٢٦) وفيها يهجر سياسي ثائر ارتباطاته لكي يقف وحده في حالة اكتفاء ذاتي. وتبحث هذه الروايات في شؤون لا علاقة لها بالماديات الغامضة التي يمكن وجودها عند (رومان) في ممارسته الرئيسة لرواية النهر، وعوضاً عن ذلك، يُستكشف الفرد بقوة فعله على

الآخرين. ويبقى بحث (رولان)، سواء أكانت المناسبة موتاً في رواية (موت أحدهم Mort de quelqu'un ١٩١١) أو حباً في رواية (نفس)، خالياً من اللغة الحرفية ونشطاً: حيث لا تتدخل الفخامة العلمية المستعارة، وتزيد هذه الروايات من الفهم لـ (اللغز البشري).

ومهما يكن من أمر، تُقدم أكثر من مائة شخصية في الأجزاء الأولى من رواية (رجال المشيئة الطيبة)، اذ يغطي الجزء الأول يوماً واحداً فقط لحيوات متنوعة، وهي تشغل اثني عشر مجلداً من عام ١٩٠٨ لغاية ١٩١٥. والعمل برمته ليس مقصوداً بما فيه الكفاية ولا مُغفلاً بما فيه الكفاية. وفي المقدمة يوضح (رولان) بأن لا توجد شخصية مركزية لأن المجتمع نفسه هو موضوعته. لذا نحصل على نقلات ماهرة لانتباهنا كما نحصل على وجهات نظر مضادة لا معنى بها: فهنالك المتواضعون مقابل المتبجحين، وهنالك الفاسقون مقابل العلماء المتفانين. في الحقيقة، قال رومان بأن مثل هذه الطريقة في الكتابة - المؤلف من استرسال غير واثق ومقاطعات موضوعة بثقة - تعطي الاحساس بالحياة ذاتها. فنلاحظ، للمرة الثانية، مغالطة المحاكاة... انها تبرز هنا على نطاق مذهل وغير متوقع. ما هو إذاً، ولنا الحق في السؤال، المفروض بنا أن نحصل عليه من هذه الملفات الفنية المقحمة؟ ولماذا نتعامل مع حالات أنموذجية كتعاملنا مع حالات فردية؟ ومن يحدد الأنموذج؟ وهل يجب أن نعتبر ما يقوله (رومان) على أنه قيل بالطريقة نفسها التي تؤدى بها المحاولات في الحياة الفعلية، ممثلاً لذواتنا؟ وهل أن هذه الجهود منيرة أم أنها ببساطة حتات نظرية أرهقها الإستعمال؟

لا يعطينا النص جواباً. ومن المؤكد أنه يستحث العقل على الاحتجاج. لا يعني هذا بأن خطة ضرورية وان انموذجاً ضرورياً، لكن اذا لم يكن هناك مشروعاً منظماً فهل تأتي الرواية الى نهاية قطعاً ام أنها تنتهي بلا تنبيه أو بسقوط كما تكون عليه نهاية الحياة؟ ومن المفروض أن هذه الرواية فن وليس حياة، ومع ذلك فهي تترك فينا أثراً كما لو أنها كانت حياة وليس مجرد تمثيل لها. وبعد مزيد من الالحاف في التعمق في النص، ننتبه الى الأبهة الفارغة لضاحية (نورمالين Normaliens) الصناعية، والى عمال المدينة، والى المتسكعين، والى الجواسين ابتغاء السلب، والهاربين: وعلى جميع

المستويات هناك القلق على وجوههم Linquiétudeaux cent visages ، وهم جميعاً يبحثو عن الراحة في المحرمات والمستحيلات . ويغطي ظل الحرب مساحة متزيادة ، في الوقت الذي يتشاحن فيه السياسيون وتزيد فيه مصانع السيارات انتاجها ويعرض فيه التكعبيون كشوفاتهم . لقد عانى (رومان) كثيراً في أن يتعرف بنفسه على شؤ ون العمل ، وعلى عالمي الفن والسياسة ، وفي النهاية رسم شخصيتي تلميذين هما (جالي وجيرفانيون Jallez and Jerphanion ليجوبا هذا العالم المركب من هذه الأشياء كلها . ولربما يجدر بنا أن نتابعهما بعناية دون أن نضيّق عقولنا لتندمج في عقليهما . لأنه الى جانب تكوين هدف يسعى المرء الى الاهتمام به ، والى السايكولوجية السطحية وتعلم أسرار الدين المقصود ، يوجد مشكال ساطع لعصر مائج . ويجب على القارىء الإستسلام مندمجاً بما يريد له صاحب الفكر الجماعي .

لقد تبنى (جورج دوهاميل George Duhamel ١٨٨٤ ـ) طريقة مختلفة نوعاً ما في المضمار الأول من كتابته للرواية النهر ،وتمتلك روايته (حياة ومخاطرات سالیفان La vie et Aventures de Salavin ١٩٢٠ ـ ١٩٣٢) بطلاً ، أو على الأقل بطلاً خائباً Manqué . و (سالیفان) هذا ، أنموذج المعدل الوسط ، يحاول جهده ان يتكيف مع الحياة ، لكنه مفرط الإنطواء ، ومفرط الإحساس بذاته ، ومفرط في الحياء . ويبدو أن ما من أحد يريد صداقته ، وان مجرد محاولته في لعب دور فعال في الحياة الاجتماعية تؤ دي به الى التورط ، وفي محاولته ان يكون كريماً مع الآخرين ، انما يضحي بنفسه فقط . وفي الأخير يغادر فرنسا وهو ما يزال آملاً أن يكون ذا نفع . وما بين كونه (دون كيشوت) مجفف والشخصية الجديرة بالإزدراء عند (صمويل بيكيت) ، يبدو (سالیفان) بائساً لحد لا يمكن أن يكون فيه حقيقياً ، وجاداً لحد لا يمكن أن يفشل تماماً . وبالتأكيد يفشل ، حسب معايير المجتمع المادي التي يحتقرها (دوهاميل) ، لكنه ما أن يموت الا ويبلغ زوجته بأنه قد اكتشف كيف يعيش . لقد ألمع (دوهاميل) بأن (سالیفان) ليس انموذجاً لكن هو ما يمكن أن يصير عليه اي واحد منا اذا ما وقعت اسوء افعالنا أو أعظمها طيشاً في اسوء وقت ممكن . وينتقل السرد من الشخص الأول الى الشخص الثالث ثم يعود إلى الأول مرة ثانية ، وهذا أسلوب منعش أكثر منه مربك . وتعالج المجموعة الثانية من روايات (دوهاميل) المسماه (تاريخ أسرة باسكيه La

chronique des pasquier ١٩٣٣ ـ ١٩٤٥) قصة عائلة وتوابعها، في حزازاتها الداخلية ومواجهاتها الاجتماعية. وتجري حوادث الرواية ما بين عامي ١٩٠٠ و ١٩٢٠، وهي تشرّح البرجوازية ومثالياتها وذلك في دراسة متأنية شفوقة لأم حليمة مضحية بذاتها، وأب متأخر في نيل تعلمه لكنه صار طبيباً في أخريات حياته، وخمسة أطفال من بينهم (لوران Laurent) العالم، وهو الأقرب الى مثال (دوهاميل) في احترام الذات للنكران الذاتي. وللمرة الثانية، تتحول وجهة النظر السردية تحولاً متزايداً حينما يصبح أعضاء العائلة المختلفون متورطين باهتمامات خارج نطاق العائلة. واحياناً، بعاطفية لزجة، يقدم (دوهاميل) صورة عن «ذكاء الفؤاد L'intélligence du coeur»، وهذا شيء كان قد عرف عنه بأسلوب مؤلم أثناء الخدمة مع وحدة ميدان طبية في الحرب العالمية الأولى. وكذريعة للإعتاق الشفوق، فان رواية (ساليفان) تتطلع بأمل ولهفة الى روايات تجد صعوبة في فصل الاعتاق عن الرثاء والتواضع عن البلادة. ان مجموعة روايات (الباسكييه) واقعية في جملتها، وهي هكذا منطقياً، لأنها مهتمة بصورة أولية بمسؤوليات وطموحات عائلة منفجرة. ان نقد (دوهاميل) الساخر العنيف ضد المدينة الآلية في رواية (مشاهد من الحياة المستقبلية Scénes de la vie future ١٩٣٠) يعضد الانسان الطبيعي الرفاقي ضد الشخص التافه المحب للراحة، وهذه الموضوعة تخلق على الأرجح عاطفية بدل أن تشجع على الاصلاح.

ومن روايات النهر الأخرى رواية (عائلة تيبو Les thibault ١٩٢٢ ـ ١٩٤٠) لـ (روجر مارتن دو جارد) التي تعالج تماماً الفترة الزمنية نفسها التي عالجتها رواية (باسكوييه) التاريخية. ان شخصيات (دوهاسيل) الفعالة موجودة هنا أيضاً، لكن، بدلاً من أن نشهد شريحة عائلية فإننا نشهد طبقة كاملة، وهي الطبقة البرجوازية، مرة ثانية. ان اثنين من الأخوة في عائلة (تيبو) ممن يركز عليهما (دوجارد)، كان أحدهما طبيباً والآخر مثقفاً تقدمياً. لقد حطمت الحرب كليهما ولو أن الحرب أدخلت على الرواية لتمثل قوة مجردة تقريباً فيبقى البرجوازيون الآخرون على قيد الحياة، ربما لأن لديهم شيئاً ما يتعلقون به، بينما كان الأخوان (تيبو) مستنيرين الى حد لم يقبلوا فيه الأجوبة السطحية أو النفاق الطبقي السطحي. وهنالك مناقشات أقل عدداً لكنها أوضح وأجود وثائقياً عن النور الذي

أحقق: والنور، في هذه الحالة، هو نور التفاؤل العلمي وتضيف النكسة القاسية التي قاسى منها (دوجارد) بعد الحرب، تشاؤماً حاداً لا وجود له عند (دوهاميل)، لكنه تشاؤم فصيح في التعبير عن الأمل الخائف الذي حفز إلى كتابة هذه الروايات ذات التسلسل الزمني الطويل. وبوجود الملايين الكثيرة من البشر التواقين لايجاد نوع من أنواع السعادة، وبوجود الأماني الفاضلة الكثيرة المرغوبة المنال. . . لماذا المذابح إذاً، ولماذا الحرب؟ ولماذا اضمحلال طبقة كاملة؟ وتحتل الاجابات على هذه الأسئلة آلاف الصفحات الوثائقية، وهي اجابات فيها عادة العاطفية والتواضع مقابل الملاحظة الساخرة والحافز (الفاوستي).

ولقد استنبط (جان رجارد بلوك ١٨٨٤ ـ ١٩٤٧) و (رينيه بيهن Rene Behaine ١٨٨٨ ـ) البلجيكي المولد (بانورمات) مماثلة . ان رواية (وشركة El Cie) لـ (بلوك) الواصفة عائلة يهودية الزاسية ، فيها تأمل اقل وفيها امل اكثر مما في رواية (تاريخ مجتمع Histoire D'une Société) الغزيرة لـ (بيهن) . ويبدو ، كلما كان مظهر الرواية اطول ، كلما زاد السبب بأن تكون تشاؤميــة . واذا جاز القول نسبياً ، فأن اعمال (بلوك) مقتضبة ورقيقة تقريباً . وان احسن ما عُرف به (جاك دي لاكرتيلت Jacques de Lacretelte ١٨٨٨ـ)هو انه مؤلف رواية (سلبرمان Silbermann ١٩٢٢) ، التي تستكشف اياماً مدرسية ملأى بالعذاب في حياة ولد يهودي ، كما انه كتب ايضاً رواية ذاتية بحتة عنوانها (حياة جان هيرملان المضطربة La vie Inguiète de Jean Hermilin ١٩٢٠) رواية (جسور الخاصة Les Hauts-Ponts ١٩٣٢ ـ ١٩٣٥) المؤلفة من اربعة اجزاء ، وهي من نمط الرواية النهر . وفي الرواية الاخيرة وصف فطن لكنه متأمل لاخلاص امرأة لعقار عائلتها . واحسن رواية عُرف بها (جاك جاردون Jacques Chardonne ١٨٤٤) هي (مصائر الناس العاطفيين Les Destinées sentimentales ١٩٣٤ ـ ١٩٣٥) وهي دراسة حاذقة لمشكلات زوجية بخلفية عن شؤون العمل الاقليمية . اما (هنري دي مونثرلان Henry de Montherlant ١٨٩٦ ـ) فيحدد روايته (الفتيات Les Jeunes Filles ١٩٣٥ ـ ١٩٤٠) بأربعة اجزاء ، حيث يجري فيها البطل البغيض (كوستال

Costals) تحقيقاً قاسياً عن المرأة الحديثة . والمؤلف الآخر الذي ينحو في عمله المنحى ذاته هو البلجيكي (جارلز بلزنييه Charles Plisnier ١٨٩٦ - ١٩٥٢) ، حيث ان مجموعتين من رواياته هما : (اغتيالات Meurtres ١٩٣٩ - ١٩٤١) و (امهات Meres ١٩٤٦ - ١٩٤٩) تُعدان موضع فخر له . لقد درس (بلزنييه) ، مثل (لويس اراجون Louis Aragon ١٨٩٧) الانسان الاجتماعي كأنسان ايدلوجي (اي صاحب فكرة او عقيدة) ، وان (بلزنييه) ، الشيوعي السابق ، طهّر وحافظ على واقعيته الاجتماعية ، بينما حافظ (اراجون على اللمسة الشعرية في مواقفه السياسية غير المتغيرة في رواية(العالم الحقيقيLe Monde Réel ١٩٣٤ -)التي استأنف كتابه الجزء الثاني منها بعد الحرب بعنوان (الشيوعيون Les Communistes) . وبعد الحرب أيضاً ، ابتدأ (بول فيالار Paul Vialar ١٨٩٨ -) نشر رواية الزمن المسلسل ، خالية من التهكم تماماً ، بعنوان (الموت هو بداية La Mort est un Commencement) .

ويستمر اسلوب رواية النهر ، ولربما صار اشد تميزاً . وبالطبع ، كان (بروست) سيد الجزائية غير المقصودة ، هذه الجزائية التي كانت تميل اليها امثال تلك الاعمال . فهو يقتنص ويستقرأ العلاقات اللامتهية لاشخاص يستطيعون التقدم الى امام في حالة واحدة الا وهي طرح ما يحملون ، وهو يرفض ما كان مجزءً ، وهو يجعل الماضي يطارد الحاضر ، بحيث يكون معنى (الاشياء المبددة) هو (الاشياء غير المحصنة) ، والاشياء المحبوبه هي (الاشياء المفسّرة كلياً) . ان رواية (البحث عن الزمن الضائع ١٩١٣ - ١٩٢٧) تجعل المقدمة المكتوبة لها باهتة ، مع ذلك فهي تقول : اذا كان الحب يزدهر انما ازدهار عند الغياب ، فماذا يهم اذاً ان غاب عنا كل شيء نحبه ؟ يغيب الحب عنا ، ونحن عنه . كل شيء يتقهقر عنا وليس بالوسع ان نمسك بالتيار ، وعليه . عندما ينطلق بروست بملاحقة طبقة كاملة من الناس بمعاييرها ، فأن الاسلوب الذي يتخذه هو ضد الاختلاط الصارم للزمن . وهو يجهد ذهنه وذاكرته ، منطقياً وتهكمياً ، وهو لا يتردد ان يلف ويلف (مثل كلب يستعد للاقعاء) قبل ان يقتنص رقعة من تجربته الضائعة . لا

يوجد لا اتقان وارتباك حول الاشياء المثيرة لذكرياته ، ويكون تذكره لها حالة من التأمل المنتظم ، وبالطبع ، يستسلم الزمن لبروست ، لأنه سبق وان تغلب عليه ، وهو يدرك ، في نهاية الرواية ، ان الكتابة من ذاكرة لا ارادية هو ما يطلق عليه (مالرو) (المصير المضاد) . وبروست لا يرمي نحو واقعية ما : فذوو الملاحظة يصفون الحياة وصفاً خاصاً بهم ، وبالضرورة يزيد الكتاب على الوصف من عندياتهم في الرواية التي يبتكرون . قال بروست نفسه : « ربما ان ثبات الاشياء المادية مفروض عليها من ثبات عقلنا وهو يبدو عليها نتيجة ليقيننا فيما يتعلق بهويتها» ، ومرة اخرى قال : « ومثلما بوسعنا ان نجد اكتشافات قيمة في افكار ـ باسكال ـ ربما بالوسع ان تلهمنا دعاية لصابون بذلك ايضاً » ، واكثر تطرفاً من ذلك قال : « لا يوجد من سبب يدعو بأن يتطابق مكان واقعي ، موجود خارج العقل ، مع صورة الذاكرة ، اكثر من تطابقه مع تلك الصور في الخيال » . فالمسألة هي أنه يطبّق على الحياة المعاشة المعايير ذاتها التي يغفلها الكاتب الواقعي او الطبيعي : بكلمات اخرى ، تلك المعايير والاسس التي المعت اليها في الجزء الاول بقسمه الرابع . انه كان يمتلك ذكاءً عميقاً تقريباً ، فلا غرابة ان شتت نفسه في تكرار واضح : لقد كان دائب الملاحظة للاشارات التي تلوح له ، ودائب التكرار للذكريات المشكوك بها ، في حضور مرادفات قريبة . وهكذا هو الامر مع أضراب (رومان) و(دوهاميل) الذين يخضعون لما يسجلون من اشياء عابرة ، بينما يثبت (بروست) ان الشيء الثمين بالنسبة لنا هو ذلك الشيء الذي لا يخضع لأية عمليات سوى عملياتنا . وجنباً الى جنب مع الاكوام المحتشدة من الروايات المتسلسلة الاحداث زمنياً ، يجب الاشارة اشارة كاملة الى نقطة تستحق الاهتمام ، وهي في الحقيقة تتعلق بسباقه الذي يستحق الالتفات مع موته الخاص .

ومن عالم بروست المستقطب ما بين سحر الوهن والانتصار في اقتناص عاطفته الخاصة من خلال الزمن ، الى الانتقال خطوة اخرى جديدة بالملاحظة صوب (جان بول سارتر Jean-Paul Sarter ١٩٠٥ ـ) والى الرواية ـ المسلسلة novel-cycle المسماة : (دروب الحرية Les Chemins de la Liberté ١٩٤٥ ـ ١٩٥٠) . ان

(سارتر) مثل بروست ، يبني (بانوراما) اجتماعية ، مضيفاً اليها بُعداً فلسفياً بالطريقة ذاتها التي يضيف فيها بروست الزمان والذاكرة والتي يضيف بها (تولستوي) التاريخ . لكن (بانوراما) سارتر مقيّدة اكثر مما عليه (بانوراما) بروست : لا لأنها تستعرض مجالاً اضيق من المجتمع (كلا . ليست كذلك) بل لأن سارتر يفشل في خلق اثارة بإدخال البعد الفلسفي بينما وضع بروست نظرياته لكي تمنح طاقتها كلها لرفد القصة . فبروست يخلق تلاحماً بين النظرية والتطبيق فيتفاعلان لكي ينتجا تركيباً ساحرا . اما سارتر ، الموزع ما بين الافاضة الشديدة في الشرح وبين الحاجة الى المحافظة على حركة الاحداث الى امام ، يصبح غامضاً وتجريبياً .

لقد انطلق سارتر في رواية اولى له بعنوان (الغثيان La Nausée ١٩٣٨) الى ابراز شخصية في حالة حيرة بائسة . وفي هذا العمل الادبي المقنع القصير ، توجد مصائد فلسفية قليلة . ويصح الشيء ذاته في قصصه في (الجدار La Mur ١٩٣٩) : فالاشخاص المتوحشون ، الواقعيون ، حبيسو المنازل ، والمصورون عن قرب ، قد طوقتهم ظروفهم الخاصة ، ومن ثم ، فإن هؤلاء الاشخاص ، نتيجة لتركيز سارتر القاسي على الأسماء والتجاه الثابت الى الافعال المصورة للاستجابات غير الفعالة ، يمتلكون معنى ما وراء المعنى المباشر . هؤلاء جميعاً سجناء ، وهم يمثلون النقيض لبطل رواية (الغثيان) الذي لا يبرر وجوده اي شيء ، والذي هو طليق ومشلول في آن واحد . وتعتبر روايات سارتر الاولى من افضل اعماله وهي تستحق الاهتمام . ومهما يكن من امر ، فان اعماله الطويلة تعاني من شيئين : الطموح الكبير والصقل الضئيل جداً . ولربما كانت الجرعات الاولى التي تلقاها من (دوس باسوس Dos Passos) و(فوكنر) (واللذين كتب سارتر عنهما مقالات نقدية في - نوفيل ريفيو فرانسيز) قد تكرر مفعولها عنده ، عندما بدأ يحاكيهما . وفي عام ١٩٤٣ ، نشر المجلد الفلسفي ذي السبعمائة صفحة الموسوم بـ (الوجود والعدم L'etre et la néant) ، الذي يتحول في نهايته الى نظرية تمهيدية نوعاً ما في موضوع التحليل النفسي . وهكذا ، وهو يرمي الى التكثيف والتسلسل المتصل الى

جانب الانهماك الفكري فلسفياً ، فقد قدم سارتر غمطه الروائي في الوجودية . وهو ، مثل بروست ، اعتقد بأن الواقع أمر ذهني ، وان الحب ، كاتحاد بين انسانين ، أمر مستحيل وفكرة مثالية مضللة . لكن لأن الواقعية لا يمكن ان توجد بوضوح في اي شيء ما عدا في العقول ، لا يعني انها توجد في العقول فقط . على العكس ، ان الواقع البشري شيء موجود على طول الزمن . وان ما يحاول الناس فعله هو اعطاء تحديد لأنفسهم مثل اي شيء آخر دون فقدان القدرة البشرية على الوعي الذاتي . واولئك الذين يبالغون في تحديد انفسهم (او انفس الآخرين) يفتقدون انسانيتهم ، اما اولئك الذين ينغمسون بوعي ذاتي فائق ينقصهم وجود الحدود الواضحة . وتبدأ المشكلة دائماً عندما نحاول تحديد انفسنا في ضوء علاقتنا بما نحسبه هويات ثابتة للناس الآخرين ، لأننا حالما نكون قد ثبتنا حدود شخص ، نكون قد خلقنا شخصاً لا انساناً . وعليه ، فالمعضلة الرئيسة ، هي ان نحرز علاقات واضحة مع الناس الآخرين دون اعتبارنا اياهم اشياء ودون ان نصبح نحن انفسنا اشياء ، وهذا مستحيل . واذاً هذا هو سبب الضباب الدائم الذي يعيش فيه معظم الناس ، وهذا هو سبب الاحباط والغثيان من الحياة . وذلك هو التناقض القديم حول التغير المتواصل والثبات . (ان كتّاباً اخرين ، لا سيما كامو ومالدو ، لكن ايضاً ، سنت اكزوبيري Saint-Exupéry ـ وصديقة وتلميذة سارتر ـ سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir ـ ، قد عرضوا شخصيات متمردة ضد هذه السلبية البشرية ، شخصيات تتفجر بفعل نافع او مثير ، اما لتتحدى به العالم او ببساطة لتخفف من حدة التوتر المتراكم . سأتي على ذكر أولئك الكتاب عما قريب) . سنظل دائماً غير كاملين وغير محددين . وتصيب الغواية الانسان ، في أعلى مراتب انسانيته ، بأن يمحق انسانيته المحضة . والسبيل الوحيد للخروج من ذلك ، ولو ان سارتر لم يلمح اليه يكون بالمحاولة على تنمية احترام (للأشياء) ، لكي نحترم كل ما يجب ان نعمله بأنفسنا او للآخرين . وعليه لن يكون هناك انتقاصاً عند التحدث عن الناس الاخرين باستخدام كلمة (الاخرين The Other) . ومشكلة سارتر الرئيسة هي انه لا يستطيع نسيان الفرق بين ما يعرفه عن الوعي الانساني وبين

ما يعرفه عن الاشياء . وتوصي اراء آخر ، كآراء هكسلي ، و (سانتيانا Santayana) ، بوعي شامل محيط يكون فيه الناس والاشياء غير محددين بل يُمنحون احتراماً متساوياً ، واعيا . برغم ذلك ، وكما اشار سارتر ، ولو اننا نستطيع الاستمرار على الاختيار فلن تتحدد هوياتنا تحديداً كاملاً الى ان نكون قد متنا . ومن مثل هذا الرأي المؤلم ، يجب ان تنمو الاخلاق ولو انها ستكون اخلاقاً غير نهائية في احسن احوالها ، حيث يوجد دائماً عنصر مجهول معتمد على كيفية استجابة مجموعة ضروب الوعي الفردية لمخادعة الانسانية . والاخلاق لا تشير الى الاشياء ، لكن ليس جميع الناس هم ناس اكثر من كونهم اشياء . ولا يوجد جواب بارع لهذا كله . لكن الانسان يستطيع ان يستمر على تفحص مأزقه الى ان ينال هذا النوع من القدرة عليه ، القدرة التي يستطيع الفهم وحده ان يمنحها اياه .

وهكذا نأتي الى ثلاثيته (دروب الحرية) المؤلفة من : (سن الرشد L'Age de raison ١٩٤٥) ، و (وقف التنفيذ Le sursis ١٩٤٥) و(الحزن العميق La Mort dans L'âme ١٩٥٠) . والمقصود بهذه الثلاثية ان تكون ثناءً على « روعة الانسانية » ، « بلا اوهام » (الدين مثلاً) وعلى امكانية وجود انسانية جديدة « صارمة من دون عنف غير مجدٍ ، عطوفة لكنها مكبوحة ، تناضل من اجل تلوين الحالة الميتافيزيقية للانسان في الوقت الذي يكون فيه هذا الانسان مشاركاً مشاركة كاملة في فعاليات المجتمع » ويبدو هذا الرأي جيداً ، وهو يعود بنا الى مفهومه المعبر عنه في مقالته « ما هو الادب ؟ » (مواقف ـ الجزء الثاني) ، حول ضمّ التعقيد الاجتماعي الى الافكار الميتافيزيقية . ولسوء الحظ ، وفي القسم الاعظم ، نخرج من (بانوراما) سارتر بآراء اجتماعية وتعقيد ميتافزيقي .

وفي الوقت الذي يحاول فيه الناس تحديد انفسهم ، تدفعهم الاحداث التاريخية الى امام . فهنالك امم في حرب ، وامم تحول بصرها عن مفاهيمها السياسية عندما يقع غزو على جيرانها ، وامم تتساءل ماذا تفعل وفيما هي تتساءل يجتاحها الغزو ، وهذا امر سيء لدرجة يثير فيها اشمئزازاً حاداً . لكن الكون ،

بتجديد نسغه اللامبالي، يؤثر بالشخصيات ايضاً . لذلك ، فالغثيان حالة اجتماعية وكونية في آن واحد ، والصورة عن دعم الكمال والحيرة . هذا هو وصف للحياة التي يرفضها الكاثوليكيون لكونها غير ملائمة (للصورة الجمالية) والتي يعبر الماركسيون بأنها فقط حالة تنظيم غير صالح للمجتمع . ان سارتر يكتب في مرحلة انتقالية بين نظرة مستقرة واخرى ثورية عن الانسان : ولاسباب مختلفة وتحت شعارات مختلفة ، تتناقض الفردية الصارمة مع الجماعية ، ويبيّن سارتر كيف ستكون النتيجة غير مرضية . وبأمكان هذا وحده ان يفسر لنا الفترة التي عطف فيها على المبادىء الماركسية وروج لها من غير ان يكون عضواً حزبياً ، كما يفسر الدرجات المتباينة الشدة الواضحة لهذا العطف في تعلقه الحياتي الطويل بالمذهب الماركسي . لقد شهد هذا القرن كيف غُرر بالفرد في قبول مذاهب الهيمنة العالمية وكيف دفعته الروح القومية الحادة للوقوف ضد تلك المذاهب ، وكيف دفع الثمن ، طبقاً للاوضاع الحديثة ، الى الطبيب النفساني ليعينه على التكيف مع المجتمع ، وذلك بتحوله حائراً الى عالم الفن الامين المنعزل احياناً (مالرو) وباصابته بالتخمة حقاً بأفكار نبيلة لكنها عاجزة عجزاً واضحاً (كامو) . لقد بالغ سارتر نفسه ، فمن ناحية طالب (تي . اي . لورنس T.E. Lawrence) بتأييد الوجودية ، ومن ناحية اخرى سخر من انظمة معينة اعتماداً منه على متانة نظامه الالماني جداً والايطالي جداً . (وفي عروقه شخصياً دم الماني ، ومما تجدر ملاحظته هو ان العدد الكبير من شخصياته تحمل اسماء المانية مثل : ـ هودرر Hoederer وكوتز Goetz وفي الآونة الحديثة مثل : ـ فرانز فون جيرلاخ Franz Von gerlach ـ في رواية ـ حراس التونا Les Séquestrés d'Altona ـ . ربما هذه وسيلة للتخلص من بعبع نظامك الفلسفي) . وعلى المدى البعيد ، وهذا يجعل اي فيلسوف سيء المزاج ، يسبق العقل مواهبنا الطبيعية في وضع الامور في نصابها وعليه فأن التأمل الكثير عبارة عن رياضة ذهنية فقط ، وهي جيدة للعضلات لكن بلا مفعول . لقد طرح (اكنازيو سلون Ignazio Silone) وجهة النظر هذه افضل من كثيرين غيره : ففي الوقت الذي يعترف بها ، لا يسع سارتر ، بضغينة ، ان يدعها تبرز .

ليس من المدهش ان يكون بطل (سن الرشد) معلم فلسفة شاب اسمه (ماتيو ديلارو Mathieu Delarue) ، حيث يطلق عليه اعضاء حلقته من المثقفين البوهيميين صفة (الرجل الذي يريد ان يكون حراً L'homme qui veut être libre) . وبتحليل مرهق لذاته ، يحاول (ماتيو) ان يسيطر سيطرة كاملة على نفسه كما يكون مسؤولاً عنها مسؤولية كاملة . وهو لا يحاول ان يلفع الفعل (الجيدي) اللامبرر بالعقلانية ، ما دام قد انغمس في مثل هذه الأفعال في شبابه بلا فائدة باقية . ان ما يحاوله هو تقديم وصف عقلاني لجميع افعاله . ولسوء الحظ ، وعلى اية حال ، تصبح خليلته (مارسيل Marcelle) حاملاً ، فلا يستطيع تفكيره الجيد كله ان يغير من هذه الحقيقة شيئاً . وبعد بذله لبعض الجهود الحقيرة لجمع أجرة المجهض ، يبدأ التفكير بالتزوج من مارسيل . فينكص عن فكرة افناء جنين بشري ، واذا ما تزوج مارسيل استطاع ان يبلغ نفسه بأن مسألة توكيده الذاتي لم تنته بعد : مع ذلك ، لا يجب ان يتزوجها . ان اخ (ماتيو) المحامي البرجوازي المتعقل ينصحه بالزواج ، وهذا سبب كاف بحد ذاته بأن يجعل (ماتيو) يفضل العكس . ثم تسلب لبه طالبة شابه اسمها (افيج Ivich) ، على الاقل ، لأنها غير مرتبطة بحيرته الرئيسة . (يفوته ان يدرك بأنه وهو يُلهى عن المشكلة الأولى ، الفتاة تجابهه الفتاة الثانية بمشكلة اخرى). ومهما يكن ، وعلى حين غرة ، يشير (دانيال Daniel) وهو شاب لوطي ، الى (ماتيو) بأنه هو نفسه المسؤول عن حالة (مارسيل) . وعلى الفور يرحب (ماتيو) بالخبر كما يستاء منه ايضاً : لقد انتهكت حرمة حقوقه . وباستمرار يتصارع احترامه لذاته مع غريزته لحفظ الذات . فهو يريد التخلص من التعقيدات الى ان يتمكن من ان يجلب لنفسه عمداً تعقيدات من اختياره هو . ويضرب البطل اللابطولي المثال حقاً على عقم التنظير عندما تكون عائشاً اي نمط من انماط الحياة .

ما كان يجدر بنظري متطرف ان يتناول شخصية (مارسيل) في المقام الاول ، الا اذا كان قد اصابه برد او تشوه في حادثة مرورية او صار ضحية للسوداوية . ان سارتر يطرح هذه النظرات بزخرفة على نحو يعوزها الذوق وبنثر متعرج لكنه متحذر احياناً بصورة متعمدة . وفي النهاية يجعل (ماتيو) ، الغائص حالياً في حيرة الاحتقار

الذاتي ، يسرق النقود من اجل عملية الاجهاض . وبعد فوات الأوان ، تغريه (مارسيل) بأن يقول بأنه لم يعد يحبها . وعند ذلك تتخذ قراراً بالزواج من (دانيال) . فتلعب السخرية الدنيوية الآن لعبتها كاملة : وهي سخرية عملية خصبة ، على الحال المشار اليه . لقد اكثر (ماثيو) من التساؤ ل ، محاولاً عزل غطاءه المادي عن نسيجه الميتافيزيقي .

ان (سارتر) يختار نماذجه بصورة متميزة من ذلك النمط القلق المتلمس سبيله . من الممكن لمعظم الاشخاص ان يقعوا في المأزق نفسه ، لكنهم لا يدنون او يتخلصون منه بمثل هذا التنظير الثر . ان (سارتر) يطرح وجهة نظر خاصة وثيقة الصلة بذاته وبجميع المنظرين . والنقطة الاخرى ، التي يبدو انها لا تخطر له ، هي ان معظم الاشخاص يشفون من مشكلاتهم عن سبيل المبادىء او بالحصول على قطعة من النقد . وينصب اشمئزازه على العيش المقنن وعلى الطريقة البرجوازية التي يجدها بطل (سي . بي .سنو) ضرورية ، اذا لم نرغب العيش في التشوش . وفي الجزء الثاني من الثلاثية (وقف التنفيذ)يتحول (سارتر) عن تمرداته البوهيمية الى اجواء ما قبل (ميونخ) . فسيتبدل طريقة انبوب الاختبار بطريقة السينما ، وبدلاً من رصف وتسجيل الأحداث الرئيسة للعصر (كما يفعل من هم على شاكلة رومان ودوهاميل) ، فأنه يزحزحنا بعيداً للدخول في اجواء (مارسيليه وميونخ وبيارتز وباريس) . وتهب علينا نتانة السكون من أفراد عائلتي (دالديه Daladier وشامبرلين Chamberlain) الذين يؤلفون شخصيات ذات كيان خارجي خاص بها امثال : (جرو لوي Gros-Louis) الأمي ، ذو العقل الصغير في الجسم الضخم ، و(فيليب Philippe) اللاعنفي ، و(بيير Pierre) الشغوف بجميع احساساته الطيبة وغير الطيبة . ويفسح التوتر الشخصي المجال للتوتر القومي . وفي هذه الفترة ، وفي الخلفية ، يكون (دانيال) قد كيّف نفسه للزواج ، واستعاد (ماثيو) الثقة ، ليندفع في علاقة مشوشة للذهن مع (افج) . وعندما يحين التحرك ، تنشأ تفسخات ابل نوعاً من التفسخ الجنسي المحض ، فـ (دانيال) ، على سبيل المثال ، يصير كاثوليكياً رومانياً . على اية حال ، انهم يكتشفون ان الحرب غير قادمة . ولا تتبع

ذلك عودة الى الكمال ، وفي الحقيقة ، لقد تمت معالجة هذا الجزء من الرواية ، بطريقة تولستوية بارعة لا تصدق . ونادراً ما صور التلاحم ما بين القضايا الدولية والقضايا الشخصية بمثل هذه الأثارة والفطنة الفائقتين . لقد وقع التمرد ضد المتمردين وابتلعت الازمة المحيقة بالأمة كلها ، افعال تحديهم الشخصية ، في ناحيتي التعظيم والتحطيم . ويظهر بغتة ، ان افراد عائلة (ماثيو) لا يستطيعون استخلاص معنى لحياتهم الخاصة ، وحتى انهم لا يستطيعون ، في اشد السبل غموضاً ، ان يتوقعوا قدراً جماعياً . وعليه فالخطأ كله في كتابات (سارتر) هو : ان الانسان يستطيع ان يتصور حياته المعاشه قصداً ، لكنه لا يستطيع ، على المستويين الشخصي والجماعي ، ان يحيلها الى وجود فعلي . ويربط (سارتر) الموضوعتين سوية في تناقض آخر : « لا تستقر التعريفات قطعاً ، ولا يستطيع المرء ان يعرف الانسان قبل موته او الانسانية قبل زوالها » . وهذه نقطة بالغة الدقة . . . . وهذا هو الجواب الرقيق لكنه قاسي الى جميع العصابيين الانانيين جداً ممن يريدون ان يجعلوا حياتهم في المقام الثاني من الاهمية الى ان يستطيعوا ان يكونوا في كامل السيطرة . فلا الانسان ولا الكون سيكونان معقولين كلياً الى ان نوقفهما ونصوبهما : وهذا هو السبب في ان العالم عبثي . وكما يتسنى لـ (ماثيو) ان يدرك ، فأن الحرية رعب محض ، سواء على المستوى الشخصي او المستوى القومي ، كما يحصل ، عندما يتفسخ العنصر القومي في رواية (الحزن العميق) ، لأن المعلوم لا يشير بأي شكل من الأشكال إلى طبيعة المجهول .

وفي الاخير يجب ان يُفسر تصور (سارتر) بكونه واحداً من الالعاب التعويضية التي نلعبها مع انفسنا حالما نعترف بعدم قدرتنا على التأثير . فشخصيات مراهقية العصبيين تجسد اللعبة الذهنية الفرنسية . فالتنظير وسيلة مؤثرة في ابهاج انفسنا ، لكنه ليس كذلك في مجال بناء المبادىء . ودون خشية منه بأن تتلوث يداه او ان يقدم نموذجه الخاص بلا مداهنة ، يكون (سارتر) قد ابتدع لوناً طاقياً من الرواية التي تنضم فيها التهربات والطموحات العبثية الى المنطق في وقت تحترق فيه حضارة . وكيف يكون خلاصنا ؟ هل بالنرجسية ام بالفعل السياسي ؟ ان الخيار ،

وهذا ما يلمح اليه (سارتر) ، زائف . وهو نفسه كان قد رفع صوته عالياً في مناسبات عديدة ، اعتقاداً منه بأمكانية احراز شيء ما ، لكنه هو ايضاً الذي ابتدع بطل مسرحية (حراس التونا) : حيث دُفن (فرانز فون جيرلاخ) حياً في غرفة نوم في مسكن الأسرة . كان (فرانز) معتزلاً ، وهو بفضل الحياة على هذه الوتيرة ، حيث يقضي وقته موجهاً الخطب الى الاشخاص الذين يفترض بأنهم سوف يحكمون السيطرة على العالمِ في العام ٣٠٠٠ . فيقول لهم : « اصغوا الى شكوى البشرية : وهي تقول : « لقد فضحتنا افعالنا ، وكلماتنا وحياتنا المزرية » ، و(فرانز) هذا ، لا يكوّن علاقة سفاح مع اخته وحسب ، بل انه يرفض ايضا اية علاقة مع ابيه الذي كان يحتضر بفعل مرض السرطان . والاب هو الذي يدفع اخيراً بنفسه وبـ (فرانز) الى الانتحار ، و(فرانز) ، كما اتضح في نهاية المسرحية ، كان قد عذّب معتقليه الروس في (سمولنسك) . وعليه يُلقي الاب على عاتقه نصيباً خاصاً من المسؤولية . وتنتهي المسرحية بخطبة مسجلة لـ (فرانز) ، وهي في حقيقتها احتجاج من الوعي الذاتي الحاد للانسان الحديث : « كان من الممكن ان يكون هذا العصر جيداً لو لم يترصد الانسان ، منذ زمن سحيق ، عدو قاس ، كان قد اقسم على تحطيمه . . . ان هذا العدو الوحش الامرد آكل اللحوم . . . هو الانسان نفسه » . وهكذا يكون احتجاج النظري المخلص . وهو احتجاج يفصح عن كل ما حارب به (سارتر) بضعف نظرياً ، وعن عرضه لذاته الماسوشية تقريباً ، وعن كثير من نظراته السياسية عن الانسانية ، وايضاً عن القوى الفاعلة لكتاب آخرين بدءً من (جيد) الى (روب غرييه) ممن عارضوه بجميع الذرائع للفردية .

- ٣ -

كانت فكرة (البير كامو Albert Camus ١٩١٣ - ١٩٦٠) طموحة دائماً بصورة معقدة لكنها ، لربما بسبب المسحة الغنائية نفاد صبره بالمواقف المتطرفة ، كانت تبدو اقل تماسكاً في التفاصيل منها في المخطط العام . ويظهر عمله اهتمام (جيد) برمته بالفرد ، لكنه خالٍ مما اتصف به (جيد) من عدم القدرة على النظر

ابعد : فوضوح المخططات العامة عند (جيد) سببه الاهتمام الذاتي المركز ، اما وضوح (كامو) فهو وضوح الانسان المهتم بمأزق اي انسان فرد اهتماماً اكبر من اهتمامه بنفسه بخاصة . ان بحثاً عن الاعتدال ، وعن الطريق الاغريقي الوسط ، هو الذي ميز دوماً (مواقف) كامو الفائقة الشعبية . فمقالاته الاولى في (الظهر والوجه L'Envers et l'endroit ١٩٣٧) و(اعراس Noces ١٩٣٩) تتردد ما بين الالحاد الغريزي والمتعة الجسدية . لقد تعلم باكراً بأن المرء لا ينال السعادة بسهولة عن طريق عقله الباحث : فيما بين الجذل والقنوط يوجد فقط تجسيد العبثية . . . . وهو نقص في التطابق ما بين المثاليات المتماسكة والواقعية غير المتماسكة . وهذا التفاوت ، كما اشار اليه في رواية (أسطورة سيزيف Le Mythe de Sisyphe ١٩٤٢) ، يمكن ان يحفز على الانتحار ، جسدياً او ذهنياً ، وان اياً من الانتحارين لا يتطابق مع نظرته بأن « العبث يعتمد » في وجوده ، على الانسان بقدر ما يعتمد على العالم ، ثم ان حقيقة ادراكنا للعبث تزيد من مقدار العبثية . مقابل ذلك ان العبث لا يمكن الشفاء منه : ويجب على الناس الانتباه لهذه الحقيقة بروح متحررة من الانفعال ، على اية حال . اننا نطأ (الحافة الدورانية) ما بين التحطيم الذاتي وما بين الهروبية ، وانها لحقيقة ، ان فعل (صيانة الاخلاص للتربة) هو خيار عاطفي . ويجب ان لا يُسمح لذلك الفعل بأن يغشنا بأن نكون مثاليين متصلبين . لكن ، حسبما يوضح (كامو) بطريقته الإنتقائية الغريبة الخاصة والضبابية أحياناً ، اننا نستطيع التمرد : اننا نستطيع (رفض) العالم .

لقد رفض الانسان العالم بطريقتين رئيستين : ميتافيزيقيا وسياسياً ، كما يشير (كامو) الى ذلك في رواية (الانسان المتمرد L'Homme révolté ١٩٥١) . ويستخلص من امثال هذه المفاهيم انسانية ثابتة تفتش عن درب ما بين الخداع الذاتي الرومانسي واللاانسانية المتمردة . فلا الخداع الذاتي ولا الجريمة (التي يؤدي اليها كل تمرد سياسي) يجعلان الحياة اكثر معنى او اكثر احتمالا . ويوجد في باطن كل فرد شيء ما يتحداه العبث ، وهذا سبب كاف للإستمرار على العيش ، ولو ان (كامو) لا يستخلص من ذلك قصداً مقدساً . فمواجهة العالم ، بأي شكل من الاشكال ،

عبارة عن مغامرة عاطفية ، وليست خطوة منطقية ، ويجب ان تقوم هذه المواجهة على مفهوم مشابه لمفهوم « الفكرة المنارة بضوء الشمس » التي اختتم بها كامو رواية (الانسان المتمرد) بغموض . ان تطوير الطريق الوسط واعتباره معياراً -Mesure- يستلزم خفض رؤانا حتى على حساب المعيار نفسه . وما يقصده (كامو) حقيقة هو اننا ينبغي ان نتعرف الى الاشياء بالعمل باجتهاد وتصميم ، وان لا نتوقع ، كالقديس او الخاطىء ، الشيء الكثير .

وحين نلتفت الى قصة كامو (Camus's Fiction) (حيث ان كلمة رواية novel لا تناسب سرده القصصي تماماً مثلما تناسب سرد جيد) فأننا نجد ذهناً يقظاً يقظة ذهنية كبيرة وغير مسيطر تماماً على عالم التفاهة اليومية . ان رواية (الغريب L'Etranger ١٩٤٢) تبين بأنه لا توجد تفسيرات للحياة سوى التفسيرات التي يبتدعها الانسان بنفسه . ان امثال هذه التفسيرات عبارة عن اشكال من الخداع الذاتي وهو ما يطلق عليه (سارتر) - سوء النية Mauvaise foi - ، وان (ميرسول Meursault) ، البطل اللابطولي ، والانسان الآلي الحي الذي يقترف مصادفة جريمة حمقاء ، يعاقبه المجتمع لا بسبب فعلته هذه بقدر ما كان السبب رفضه النطق بأشياء لم يعتقد بها . فـ (ميرسول) يرفض أن يخدع نفسه ، وهو الأنموذج الأصلي للانسان المخلص الذي صيغ على هذه الشاكلة ازاء هذا العالم كما هو في الواقع . في الحقيقة ، انه ذلك النمط من الانسان الآلي الذي يرغب مجتمع ذو انماط آلية مختلفة من الناس ، القضاء عليه . ففي حياته الشخصية - في موقفه ازاء موت امه ، وازاء صديقته وازاء معارفه - لا يتظاهر بمشاعر لا يحس بها او يخفي تحت مظهر كاذب تلك المشاعر التي لا يجد بداً من الاحساس بها . وفي الاخير ، يدرك بأن الحكم بالموت عليه انما يربطه بجميع الناس الآخرين ، وهذا الادراك هو الاساس الذي يبني عليه (كامو) مذهبه في المحبة والعطف . والفرد يُحسب ولا يحسب له حساب في آن واحد : لأنه على حاله هذا جزء مندمج في استهلاك الكون للبشر ، كما انه يمتلك اساساً يعمل عليه كوجود فردي .وعليه يستطيع (ميرسول) ان يرفض اعتقاد القس بالغرض المقدس ، كما يرفض بالطريقة نفسها موت القس في رواية (الطاعون La

١٩٤٧ Peste) ،وهي الرواية ـ الخرافة التي عمل على كتابتها اثناء الحرب والتي ترمز الى عدم وثاقة صلة الدين حينما يتحد جميع الرجال على هدف مشترك عام يعكس مصيرهم المشترك النهائي .

ان الطبيب (ريو Rieux) الشخصية المركزية هو الذي يروي احداث رواية (الطاعون) . انه يروي كيف ان (اوران Oran) ، مدينة في شمال افريقيا، قد ارتعشت بالحياة عند تفشي الطاعون ، وكيف كانت استجابتها عند انتهاء البلاء . يصارع بعض الرجال الطاعون ويكيف الآخرون انفسهم له . والطاعون هو الطبيعة بكل جبروتها ، ومدينة (اوران) تجسيد للرتابة البشرية بكل غبائها . وتمتلأ الشوارع بالجرذان ، ويُنتزع المواطنون قاطبة من الخدر الذي لا يستطيعون ، بملء ارادتهم ، تبديده . ولم يكن ممكناً الوصول الى البحر ، فأبواب المدينة مغلقة . والناس محاصرون بالطاعون الدبلي Bubanic plagueالذي يقتل الآلاف منهم . ولا سبيل الى تهدئة الطبيعة ، لكن عدداً من الرجال ممن يتسنى لنا ان نراهم عن قرب ، يؤلفون فيما بينهم عصبة مقاومة . ويفسر القس ، وهو الاب (بانيللو Paneloux) ، الطاعون على انه عقوبة للخطايا ، لكنه يعود فيما بعد ليعتبره اختباراً منزلاً من الله بأسلوب ملحمي حقيقي . ويموت وهو على اعتقاده هذا . لكن رجلاً آخر اسمه (تارو Tarrou) ، انبساطي مفتول العضل ، كان قد رأى بأم عينه من قبل مشهد رأس يقطع ، رأى في الطاعون علامة أخرى على النزوة التخريبية للطبيعة . وهو يعتقد اعتقاداً ثابتاً بأن الخير في العالم يأتي نتيجة لبذل أقصى ما نملك من قوة الارادة . ويموت وهو على كره لأساليب الطبيعة القاسية ، معليًا من قدرة الانسان على تغيير النظام الطبيعي . ان الطبيب (ريو) ، الشخصية الرئيسة ، انسان آلي متفان ، وهذا على الاقل ما كان عليه الا ان رأى طفلاً يموت وسمع القس يفسر موته على انه عقوبة . لم يستطع الطبيب ان يفهم كيف ينبغي للعقوبة ان لا تميز . لماذا يموت الطفل بينما يظل المذنبون على قيد الحياة؟ ان الشخص الوحيد الباقي ، بعد انحسار الطاعون ، هو الطبيب نفسه الذي يجمع مذكراته اليومية المتعلقة بغضبه وشعوره بعدم العدالة بين يدي الطبيعة غير المتأثرة بالشعور الشخصي . ويجب ان

يستمر في عمله في حماية الانسان ضد القوى العمياء للكون . وكما يقول كامو ، فبالتمرد وحده ضد الحالة البشرية يستطيع الانسان اثبات نبله الجوهري .

بعد التخلي عن كل امل في حصول معجزة ، يقبل (ريو) بالفكرة الغامضة لروح الأخوة . وفي احدى الليالي يهرب هو و(تارو) من الطاعون ، سباحة في البحر . وهكذا يجددان طاقتهما على البهجة كما يجددان ارادتهما للصراع من أجل الآخرين . لكن هذا الفعل ليس انتقالاً مفاجئاً في الايمان : عوضاً عن ذلك ، كان (كامو) قد عبر عن هذه العقيدة تعبيراً محكماً في (اسطورة سيزيف) بأن « الرقة والابداع والفعل والنبل البشري سوف تحتل مكانتها مرة ثانية في هذا العالم الوحشي . وتتحدى هذه العقيدة جميع الطواعين ، المادية والذهنية : « ان خمرة العبث وخبز اللامبالاة ، سوف تغذيان « عظمة » الانسان ، وليس بالضرورة ان يكون هذا في أطار لاهوتي . وطبقاً لـ (كامو) : « هنالك عالمان للروح الانساني فقط هما : عالم القداسة ـ او باللغة المسيحية . . . النعمة الآلهية ـ وعالم التمرد » . وعليه فقد تجمع في رواية (الانسان المتمرد) تجمعاً شبه طقسي التمرد الاسطوري والتمرد الادبي والتمرد الواقعي ، بدءً من (بروميثيوس) الى (ايفان كارامازوف) والى (ساد) . ويجعل (كامو) الايمان فعلاً مقصوداً مستثنياً منه تلك الانتقالات المفاجئة اللاعقلانية امثال انتقالات الوجوديين المسيحيين . لكنه يعجب بعقيدة (ببر Buber) في الوعي والتحفظ كما يعجب بتحديده لـ (الشيء القدسي) بأنه « حضور محسوس به في الصمت اثناء لحظة من الوعي الأصلي . وبأستمرار أقلق (كامو) الوثني المزهو صرح الفكرة العقلانية الذي نصبه (كامو) الانساني نفسه . ربما ان الحمائم ، في رواية (السقوط La Chute ١٩٥٦) ، التي تطير طيراناً لولبياً في السماء الهولندية ، ترمز الى شيء اقل واقعية من الثبات الانساني ، شيء يضيف الى موته تحريفاً معنوياً ساخراً جديداً . ان رواية (السقوط) تواجهنا بمحام باريسي ناجح وقد ترك مزاولة مهنته ورحل الى (امستردام) وسكن قبالة قنواتها المائية . انه يشعر بأخفاقه كأنسان : لقد اخفق مرة بمنع فتاة من اغراق نفسها . لذلك ، حسب تعابير (كامو) ، فقد قطع صلته بالرجال الآخرين . وهو ، لا سيما بنظره ، لا

يستأهل ان يكون عضواً في المجتمع البشري . لهذا ، ينسحب من المجتمع في محاولة منه للتكفير ولاستعادة اهليته . ومرة اخرى ؛ يؤكد (كامو) على امتيازات والتزامات الوعي الذاتي الفردي . كانت هذه هي النظرة الاساسية له عن الانسان ، وقد قادته بأستمرار ليؤلف انشاءات في كراسات متنكرة بهيئة روايات ، والى كتابة قصص رمزية في مجموعته (المنفى والمملكة Exil et le royaume ١٩٥٧) وهي تومض على هيئة قصص قصيرة خالية من العيوب تقريباً . في الحقيقة ، كلما اوغل عمقاً ، كلما التجأ الى المسائل الكونية والتأويلات الباطنية او الروحية اكثر من التجائه الى الاشياء الخاصة ومنذ البداية فضل التعامل مع التعميمات الخصبة المعاني وكان احياناً يملأ الفراغات بالوقائع اليومية حين يصبح موضوعه تجريدياً تماماً (وهذا هو ما يفعله بالضبط في مذكراته ويومياته المنشورة) .

لقد وصفت (جيرمين بري Germaine Brée) رواية غير منشورة اسمها (الحياة السعيدة La vie heureuse) ـ بأنها نوع من البحث الفلسفي الدوستوفسكي الشامل ـ وهي تعتبرها القالب الأم لجميع كتابات (كامو) المنشورة .فالبطل (ميرسول) يقتل (زاكريس Zagreus) ، وهوشخصية ديوانيسية[1] ، كاحتجاج منه أو (تمرد) ضد الموت. ولبرهة من الزمن ،ينتحل (ميرسول) لنفسه قدرة الموت الخاصة ،وهو عابر سبيل دنيوي . بعدها يرحل إلى (براغ) بالنقود التي جاءته عن طريق الجريمة . لكن في أحد شوارع (براغ) يعثر على جثة ، فيرجع إلى الجزائر ليعيد التفكير بكل مواقفه . ويسقط مريضاً ، لكنه يرحب بانحطاطه وموته القريب كواحد من انجازات الدنيا السامية . اننا لسنا بعيدين جداً عن كلام الرومانسيين الانكليز عن امكانية (التوحد مع الطبيعة) . والرواية تنويع لموضوعة سفر الحاج : وهي تضرب المثل على النظرة (البلوتينسية Plotinus) القائلة بأن جميع الكائنات هبطت من حالة مشاركة في مصدر الكينونة ، وانها تحاول باستمرار ، عبر مراحل مختلفة ، الرجوع الى هناك ومراحل (ميرسول) : مادية وذهنية وروحية ،اي أنها ثلاثية . فهو يعايش في عمله الخاص المراحل الثلاث الرئيسة لتحليل (كامو) للموقف

---

١ ـ نسبة الى دايونيس Dionysus ، وهو اله الخمر الاغريقي . المترجم .

البشري: فالعالم عبثي (ـ أصمّ كلياً ـ إزاء الطموحات البشرية) وهو يستفز (تمرداً) أما عدمياً (فوضوياً) أو إيديولوجياً (تنبؤ وثورة)، وكلاهما لا يتطابقان بانسجام مع الاعتدال المأمول القائم على أساس (الفكرة المنارة بضوء الشمس). في الحقيقة، كان (كامو) رواقياً حقيقياً وان موضوعة كتاباته مسيحية تقريباً: فعند المحنة، وفي «عصر الخوف» هذا، يجب أن لا نفتش عن الوحدة أو الصمود التام، ويجب أن لا نكون شديدي الإهتياج أو زاهدين ولا رجالاً من صخر أو آلهة زائفة، لكن ببساطة أن يكون كل واحد منا «حاضراً» بالنسبة للآخرين وان نكون مسؤولين عن أنفسنا.

ان هذا الجانب الايجابي في (كامو) مؤثر ومشجع. لكن، بدء من رواية (الظهر والوجه) الى المجموعة القصصية (المنفى والمملكة)، كان قد غذّى عادات ذهنية سلبية معينة، قلّ ما لوحظت وقل ما نوقشت. ويمكن العثور على مفتاح عدم الرضا هذا عنه، في لوم (سارتر) بأن (كامو) قد أحب الإنسانية لكنه لم يضع ثقته بالأفراد. كان يمتلك شعوراً واهناً عن البنية الإجتماعية، وعن المادة التي تخلق روايات بلزاكية، وعن الحب بين الأفراد بكل أنانيتهم وتلمسهم سبل الحياة، وعن حقيقة اننا لا نخشى الموت لكننا نخشى احتمالات ما وراء الموت: فالسعادة الطاغية بلا أمل، كالمتعة الملحمية، ليست كافية وهو يقول بأننا يجب أن نحب الحياة، وفي مناقشاته عن الفن، على أية حال، نجد كلاماً كثيراً عن الأخوة لكننا نجد قليلاً من البهجة في الحديث عن الإنسان نفسه. وهو يكنّ احتراماً مبالغاً فيه للفن، ولقد قال مرة: «يجب أن أكتب بينما أنا أسبح»، ولربما لأن المجتمعات الحديثة «خالية من القدسية»، فقد توقع الكثير جداً من الفن، وبذلك يرتبط مع (فورستر) و (مالرو). انها لخطوة لا بأس بها، بدءً من اعتبار الفن المخرج الوحيد للمؤمن بالكمال وانتهاء بتكييفه على شكل دين. فالكتابة، كالسباحة، يمكن أن تكون مليئة بالحيوية، لكنها ليست الجواب الكامل للتوق البشري في السيطرة على عالم ما بعد الموت.

إن كتاب (كامو الأخير الموسوم بـ(الرجل الأول Le premier homme) ربما يبيّن فيما اذا كان هو قادراً أو غير قادر على كتابة رواية السلوك. وكونه مصاباً بالسعر الحوْري[1]

---

١ ـ السُّعْر الحوري: حمّاة مسعورة كانوا يزعمون انها تصيب من سحرته احدى الحوريات. (المترجم).

المعتدل، فغالباً ما كان يجد الطريق الوسط يؤدي به الى الحالة الإعتيادية التي يزدريها خياله. وعلى الدوام بدا عليه انه نوعاً ما لا يمحض انتباهاً الى الألوان الحياتية المزيجة. . لقد وضع حرية الجسد قبل خاصية الروح، وفي احدى المرات اقتبس اشارة دوستوفسكي القائلة بان «المرء يجب أن يحب الحياة قبل أن يحب معناها. . . أجل. . . وعندما يتوارى حب الحياة، فمن غير الممكن لأي معنى آخر أن يدخل السلوان على قلوبنا». كان حب (كامو) للحياة انتقائياً، وقد فضل اشكالها الأولية: الريفية والبدائية. وعلى مثل هذا الأساس، هل يستطيع أن يخلق شخصيات مقنعة لها تأويل باطني أو روحي؟ كلا. انه لا يستطيع. وحينما يذهب (ريو) و (تارو) الى السباحة في البحر، فانهما، بكل ايجاز، يعيدان التحام نفسيهما بالجانب المُحسن للطبيعة، وهما يتحديان الرعب ويكملان الصورة ويرفضان صورة مطلقة. هكذا (كامو) أيضاً، انه يتسلل من «عصر الخوف» الى النشوات المسرفة والأفكار المجردة. لقد جعلته السباحة ان (يمتلك البحر بساقيه) وغالباً ما أتاه التنظير بشكل مماثل من السيطرة الوهمية على العالم. ان فكرته الاجمالية - عن الحد الأبدي والحد الوقتي والموت ورثاء الشيخوخة وتكرار المواسم التي لا رادّ لها والإستبداد والحرب الباردة واستبداد الفرق الفرنسية في وطنه الأم الجزائر - تحفل بالتنوع لكن ليس بما فيه الكفاية. ان المرء ليتساءل ان كانت فلسفته قابلة للتوصيل بلغة أخرى ابعد ما تكون عن الارتباك والتعقيد، والتي لا تقع حياتنا اليومية في نطاقها. وتبدو رواية (الرجل الأول) رمزية كالأخريات. ان (شاتوبريان Chateaubriand) الوريث «الأخير الموهوب جداً»، ما كان من المحتمل أن يصير (بلزاكاً) آخر لو لم يقم بهجمات شديدة على عاداته السابقة.

وعلاوة على أن روايات اندريه مالرو (André Malraux ١٩٠١ -) فن نقده وجماليته وحرفته كانت حافزاً لا بأس به لـ (كامو)، فإنها قد شكلت وجهات نظر (كامو) بشكل أكثر دقة وامتاعاً للعقل. ومن المستحيل فصل روايات (مالرو) عن حرفته، لأن جميع كتاباته قد قُدمت بصورة وثائق وتعليقات عن تقدمه الروحي الخاص. ان كتابة (مالرو) دليل صحة عقلية دنيوية لإنسان وضع نفسه في تصرف الإنسانية، وفي الأخير، دون مرارة، وجدها غائبة، انه واحد من عظماء الكتاب الفرنسيين في القرن العشرين: لتنوع أساليبه وعمقه وايمانه بالبشرية وكذلك

لميزاته الخاصة به. وهو يتحدث كفرد: فيتما تكون بلاغة (كامو) مكيفة تكيفاً سياسياً، تكون بلاغة (مالرو) بلاغة خاصة.. هادفة الى الحس الجمالي. ان رواياته الثلاث الأولى: (الفاتحون Les Conquérants ١٩٢٨) و (أسهل طريق La Voie royale ١٩٣٠) وروايته الثالثة المسهبة الحنونة (الوضع البشري La condition humaine ١٩٣٣) تتطرق جميعها الى الصين وتلمع دائماً بقصص رمزية الى «الوضع البشري». وتعرض روايه (زمن الاحتقار Le temps du mépris ١٩٣٥) باقتضاب مؤثر مصير شيوعي جيكي في ألمانيا النازية، أما رواية (الأمل L'Espoir ١٩٣٧) أكثر روايات (مالرو) شبهاً بأسلوب هيمنجوي، فانها حول الحرب الأهلية الإسبانية، وهي زاخرة بمشاهد التهكم الحنون، وتشير إلى قنوط (مالرو) في عدم قدرة الإنسان على التعاون مع رفاقه الآخرين بصورة يعتمد عليها.

وتؤشر رواية (أشجار جوز التنبرغ Noyers de l'Altenburg ١٩٤٨) انتقالة الى القصة الرمزية الواضحة المعالم، والى ملاحقة اعتداد الإنسان بنفسه، لا في مجالي السياسة والمجازفة، بل في مجال تاريخ الفن المرئي. (لهذا الحد، لم يكتب مالرو حول تاريخ الأدب، ولو أنه وسع من حبه للمرئيات بطريقة مقاربة لطريقة - أشر وود - من حيث ولائه لفن السينما. لا يبدو هناك سبب ما يدعو إلى عدم بروز النماذج الأصيلة النبيلة في الأدب، كما تبرز في الفن، لا سيما لرجل مقروء مثل مالرو).

ان الصفة الرئيسة في جميع تلك الروايات هي البحث الدقيق عن المبادرة الفردية وقدرة الانسان على تنظيم عالم أفضل. فمقابل العنف والاضطراب والثورة والعذاب يخلق (مالرو) صوراً للأمل: فقدر الإنسان يوجب عليه بناء أساس للأمل. وسوف يكون عبثاً تحديد هوية (مالرو) بأية استقامة سياسية أو دينية: لقد أفلح دائماً أن يبتعد قليلاً عن المرحلة الزمنية كيما يكون تعليقه سخياً وصريحاً. والعادة الأدبية التي درج عليها (منذ رواياته الأولى الى دراسته للفن الديني في «انمساخ الآلهة - المنشورة في ١٩٥٧) كانت في تصويره واشارته الى الكائنات البشرية فوق الطبيعية، التي يقول عنها، بأنها تعطي الانسان مواقع للأمل واساساً لاحترام الذات. والإنسان، في الحقيقة، هو المخلوق الذي يستطيع خلق الكائنات

البشرية فوق الطبيعية من خلال عمله بأنسجام مع مبادىء غير مشرّعة لكنها موروثة عبر القرون بكل ثقلها الهائل من الضعف الإنساني المتكرر.

«ما هو الإنسان»؟ ذلك هو السؤال الذي حل في اللحظة الأخيرة محل «عناصر الفن الأبدية» وهو موضوع المناقشة في المحادثة الواردة في رواية (أشجار جوز التنبرغ). لقد تعلم (والتر برجيه Walter Berger)، وهو انسان معتدل تغذّى عليه الطفيليون، درساً من انتحار أخيه، فكان تحوّله التالي الى الأمور الجوهرية الواضحة نذيراً بأن الكائنات البشرية فوق الطبيعية آتية. وفي الرواية نفسها يتحرك الجنود الألمان الى أمام بعد هجوم بالغازات، الا انهم ما لبثوا على التراجع. وقد صدموا صدمة كبيرة اخرجتهم عن النظام، فرجع كل واحد منهم حاملاً جثة روسي ميّت بالغاز. ان حوادث كهذه تدحض النسبية المسعورة. توجد هنالك استمرارية للطبيعة البشرية عبر العصور، ويمتلك الانسان شيئاً أبدياً، وقد بان هذا الشيء بجلاء اعطى (كاتو Katow) في رواية (الوضع البشري) الى زميله السجين مادة (السيانيد) التي سوف تنقذه من تنفيذ حكم الإعدام القاسي البربري عليه. فالإيثار، كالموت، متعذر اجتنابه: ونحن لا نستطيع اقناع أنفسنا بالشيء الأول بالقدر الذي نستطيع فيه تخليص أنفسنا بالمحادثة المطولة مع الاختصار. ان ما يطلق عليه (مالرو) «هجوم الرثاء» هو الذي يجدد حياتنا اليومية، وان اشجار الجوز المعمرة، كأصوات الصمت التي نجدها في الرسم والنحت، التي تحدد وتميز هوية الشيء غير المحتضر فينا. ويبقى الكثير من هذا واضحاً حتى في نقائض (مالرو)؛ ما بين المثقف والمغامر، وما بين الجمالي والحنون.

وبين الفينة والفينة، تجعل غمامة بلاغية عابرة عنده المعنى غامضاً، لكن القارىء الصابر، سرعان ما يوطد نفسه على نقائض (مالرو) الاعتيادية أمثال: الظلام والنور، الشيطاني والقدسي، العزلة والمشاركة، والمقت والحب. هذه أشكال دقيقة بما فيه الكفاية عن مواجهات (مالرو) مع (ساترن Saturn)، الغول الملتهم للإنسان الذي يجعل مغامرة الإنسان مع الخوف مغامرة كسيحة. وتصبح هذه

المواجهات آسرة وأقل دقة عندما ترتبط بنوع من التطوير يمكن إيجازه كالآتي: إن المبادرة التاريخية على شكل ثورة أو قيادة ترفض بالتأكيد مفهوم ان الانسان هو بيدق لا حيلة له، غير أن مثل هذه المبادرة نفسها خاضعة الى ميكانيكية الكون... وهي مبادرة لاعام الكون لا تنقيحه قطعاً. والفن، من ناحية أخرى، فيه روح فردية عالية وفيه روح جماعية عالية أيضاً، وهو غير خاضع الى العيوب التي تحاصر أولئك الذين يحاولون تجاوز الوضع البشري من خلال معاقبة الذات (مثل شخصية ـ بيركن Perken ـ في رواية ـ أسهل طريق ـ) أو من خلال الإلتزام السياسي (مثل شخصية ـ كارن Gariene ـ في رواية ـ الفاتحون ـ).

وتلك هي قصة حياة (مالرو) الخاصة: لقد جعل من نفسه المادة الخام لتجربة عميقة شجاعة. وربما يجده الآن الجيل الجديد من الفرنسيين (وربما بعض رفاقه السياسيين القدامى) رجعياً نوعاً ما، وجاداً بعناد ومغروراً به بوضوح، غير أن مثل هذه التقلبات مسموح بها، حسب نظرته إلى حرفته اجمالاً. وهو يتقصد أن يُقرأ له ما يمكن أن يكون قدوة ذات معنى. ان قبطان الباخرة في رواية (أسهل طريق) يطلق على (بيركن) تسمية والممسوس الأساطيري mythomaniac(1)، وهذه التسمية نفسها تناسب (مالرو). و(بيركن) الذي يحاول ان يضفي على العالم نكهة خاصة من عندياته، وان يستخدمه كمرآة، يتحدث عن (ميرينا Mayrena ملك السيدانج Sedangs) باستخفاف قائلاً: «انني أراه كملك ممثل، عاقد العزم على تمثيل سيرته الخاصة. انتم أيها الفرنسيون تعانون في العادة من الضعف أمام رجل من هذا النوع، ممن يفضل تقديم عرض جميل على النجاح الفعلي». واذا ما استعرنا هذه الكلمات لوصف (مالرو) نفسه، فلن نكون مخطئين جداً.

لقد فكر (مالرو) بعمق عظيم وبحث عن الحركة بطمع في مملكة الإمكانات الذهنية، ما بين العدمية والرغبة الجامحة في الفتح، وما بين الجبرية والتوق الى الربوبية. فالفاتح، بكل ما لديه من مبادرة دنيوية وحماسة روحية، ينتهي به الأمر الى

---

1 ـ الممسوس الاساطيري: هو الشخص الذي عنده نزوع مفرط وغير سوي الى الكذب والمبالغة. (هـ م).

ابتداع فكرة تجريدية مشوهة كالنازية. والأمل يسبق الفعل، ولكي يكون الفعل مفيداً يجب تنظيمه، والتنظيم كله طراز من الفكر التجريدي. ان (بيركن) يخاف من موت لم يختره لنفسه، أما (كلابك Clappique) في رواية (الوضع البشري)، المتسكع في وقت تحتشد فيه القوى المعادية، فقد تخلى عن الإختيار. لأن الفعل إنساني بالدرجة الأولى. وان أكثر ما يلازمنا شخصياً من الأفكار هو من النوع الذي نختار ألا نفعلها. وعليه، فالأمر سيان في عقمه، سواء حاولنا تشكيل العالم حسب مثلنا الأعلى أو قبلنا بدورة التكرار الأبدية.

تلك هي موضوعة روايتي (الفاتحون) و(أسهل طريق)، كما انها موضوعة الروايات الثلاث الأخرى، هذا إذا طرحنا جانباً عدداً من اللحظات الثرية والأشخاص في الروايتين الأوليتين. ان رواية (أشجار الجوز) فقط تؤشر مرحلة انتقالية، بدأ فيها (مالرو) بإعادة تفسير احساسه «بالرعب القدسي» و«المشاركة الضعيفة المتواضعة» وإحساس القوة لإنسان ما بعد عصر النهضة. فلا الفعل الأعمى ولا فتور الشعور المنكمش من الأشياء الإنسانية حقاً. فالرعب يتجاوز جميع المظاهر، والمشاركة ليست جسدية، ويجب تحديد معنى القوة بأنها ردة فعلنا ضد الشياطين. ان عمل الفنان الحقيقي هو الإنقضاض الخلاق على هؤلاء الشياطين، اذ انه هو الشخص الوحيد الذي يستطيع أن يقدم، بإيمان خال من أية شائبة، شهادة عامة عن طبيعة عالمنا هذا.

— ٤ —

اذا اعتبرنا (اندريه جيد André Gide ١٨٦٩ ـ ١٩٥١) روائياً فأننا نكون جزئياً قد أسأنا فهمه بأية حال، واذا اعتبرنا، في الوقت نفسه، على سبيل المثال، (مزيفو النقود Les Faux-monnayeurs ١٩٢٥) التي هي الكتاب الوحيد الذي اطلق عليه هو صفة (رواية roman) و(الباب الضيق La porte étroite ١٩٠٩) ككراريس او سيرة ذاتية مموهة، نكون غير أمينين في حكمنا. انها تشبه الرواية

ويجب ان يكون الحكم عليها كذلك . لقد عانى (جيد) من تناقضات كثيرة جداً لم يستطع معها الركون بسعادة الى اي نمط أدبي تقليدي باستثناء كتابة اليوميات . ومن الجدير بالملاحظة انه اضاف الى رواية (مزيفو النقود) ملحقاً سماهُ (يوميات مزيفي النقود Le Journal des Faux-monnayeurs ١٩٢٧) والتي يُفهم منها بأنها تعليقات عن الأداء اليومي جمعت اثناء كتابة الجزء الاول . انها لا تتغاضى عن تبلد البالغين او تنتقص من الابهة الفارغة المزهوة التي يرسمها (جيد) بتفصيل عن طلبة المدارس الباريسيين او المراهقين ، ولا تقدم اضاءة لما جاء قبلها . لقد عانى (جيد) من القلق ومن الشعور بالذات . كان يتلهف دائماً الى وضع الاشياء بطريقة مختلفة ، والى الغاء طريقة عرضه الراهنة ، والى التدخل واظهار بلادة المقولات التي يحاول القارىء تطبيقها . كان حسياً وزاهداً ، متزوجاً لكنه لوطي ، اخلاقياً لكنه أيضاً خيالي متطرف ، سيداً في النثر الكلاسيكي لكنه قلق لهواجسه الذاتية ، لذلك كان دائم التحول والتردد . بالنسبة له ، ان تحكمية المسلمات ـ سواء في الفن او في الحياة ـ تقتل الشعور Disponibilité ـ والاخلاص .

ان رواية (اللاخلقي L'Immoraliste ١٩٠٢) عبارة عن سيرة ذاتية مموهة : فيها البطل الشاب يتلهى بالسرقة وباقتراف جرائم صغيرة ضد نفسه ، وفي النهاية يسبب موت زوجته . ان (جيد) ، كما هو شأنه دائماً ، يقدّر موقفه الخاص استقرائياً . وروايته (عودة الولد العبقري Retour de L'enfant prodige ١٩٠٧) عبارة عن حكاية مألوفة ذات مغزى أخلاقي (Parable) وقد حولها الى حكاية ذات مغزى اخلاقي مختلفة . لكن رواية (الباب الضيق) حكاية ذات مغزى اخلاقي من ابتكاره الخاص ، وفيها تضحي (أليّا Alissa) بالحب الدنيوي لقاء احساسها بواجبها الديني . أما (السمفونية الريفية La symphonie pastorale ١٩١٩) فأقل إثارة بكثير ويكاد الإحساس بالذات أن يعوّقها ، وهي على صورة مذكرات ملفقة بعد وقوع الحدث . وهي تسجل النوازع المختلطة لقس سويسري يكرس نفسه لفتاة جاهلة عمياء فتنفر زوجته منه ، ثم يقع في الحب ، وفي الاخير يذعن امام محاولة انتحارية للفتاة ، وامام اهتدائها بروما وباقتباسها اقوال القديس (بول)

المقيت . فيحلل القس حبه للفتاة تحليلاً عقلانياً . يقول : « انني اتفحص الانجيل . . إنني أتفحص عبثاً عن الأوامر والتهديدات والمحرمات . كل هذه الاشياء مصدرها القديس بول » ، « ينبغي لكل مخلوق حي ان ينزع الى السرور » . ان محاورته مع نفسه آسرة ، لا سيما بخصوص الرغبة الحقيقية بالبراءة قبل ان توجد القوانين . انها نوع من البراءة (لكنها براءة ضارة) التي ينشدها (لافكاديو ولوكي Lafcadio wluiki) في عمل بلا مبرر llacte gratuitالا وهو دفع رجل غريب الى خارج عربة القطار ، وذلك في رواية (كهوف الفاتيكان Les caves du vatican ١٩١٤) . بيد ان هذه (السوتي sotie)[1] الهشة ، بما فيها من بابا مزيف ، وخداع منمق في باريس وروما ، وتوريات واهتياج سطحي مرتعش ، أكثر ما تكون نزهة في الجذل الفلسفي منها رواية . اما ثلاثيته المؤلفة من : (مدرسة البنات L'école des femmes ١٩٢٩) و (روبرت Robert ١٩٣٠) و (جنيڤييڤ Genviève ١٩٣٧) ، فانها اعظم جهد لـ (جيد) مؤدى ببراعة وتفوق في ضرب ادبي واحد : وفيها يصف بإحساس ولو بتقتير شديد ، زواجاً فاشلاً وتأثيره على الأبنة . ولأن (جيد) هنا يعطي اهتماماً لعلم النفس اكثر مما هو مألوف ، فانه يجعل القارىء يريد المزيد . لقد كتبت روايات هذه الثلاثية بروح حانية ومنطق رقيق ، لكن مع هذا ، تبدو هذه الروايات وكأنها تقشط الزبدة السطحية ، ويبدو ان اقتضابها ناشيء عن كثير من الرتابة وبالمثل عن الرغبة في ان تكون كلاسيكية متحفظة .

الا ليته كان قد رسم في رواياته بألوان زاهية مثلما فعل في كتب رحلاته أمثال : (رحلة الى الكونغو Voyage au cango ١٩٢٧) و (العودة الى تشاد Retour du Tchad ١٩٢٨) . وهنالك دوماً ، في اسلوب (جيد) في كتابة رواية المذكرات roman-journal ، يوجد شيء من تلميذ مدرسة عيّاب ، نرجسي ، ولا مبالي ذهنياً . لا يوجد شك في اخلاصه او في حقده على المتصنعين الزائفين . لقد كان واعياً اشد الوعي بالامكانات البشرية ، وشديد الولوع بالاشياء كلها بحيث لم ينجح

---

١ - السوتي : ضرب من الدراما النقدية في القرن الخامس عشر . المترجم .

بالالتزام بالحدود المقصودة التي يتطلبها الفن . وعندما حدد نفسه ، تفجرت حالة الشعور بالذات عنده على صورة شخصية (ادوارد) المفترض فيه انه كاتب رواية (مزيفو النقود) . وغالباً ما كان يسحب دوائره النقية حول مساحات من التجربة القليلة الاعتيادية جداً . انه مثل مزيج مخفوق من السكر وبياض البيض ، لا زبدة فيه ابدا ، انه غذاء مسيل للعاب ، لكنه غير مغذ .

وإذا ما قارنا (سدوني جابرييل كوليت Sidonie- Gabrielle Colette ١٨٧٣ ـ ١٩٥٤) بـ (جيد) ، يبدو (جيد) غير كفؤ بالحكم عليه حكماً صائباً حصيفا . فموقفاهما ازاء الكتابة متشابهان : فـ (كوليت) « واعية بالتمييق ، وواعية بالروح الشعرية الطائشة » التي تناسب تماماً الجمالية الجيدية ، بيد ان (كوليت) تنجح في استكشاف نفسها دون استحواذ الهاجس الذاتي عليها . فالعالم المادي يمتعها : ومثل اي ماكر شهواني ، فأنها تهوِّبنثر خال من الشعور بالذات . لقد دأبت على القول : « انظر Regarde » ليست هناك طبقية في الموضوعات ، لأن كل شيء يتساوى في اهميته اذا كنت تمحضه اهتمامك كله . كان زوجها (هنري جوثييه ڤلار Henry Gauthier - Villars) المتعاون معها في كتابة روايات (كلودين Claudine) ، قد افسدها لها بتزويقاته . اما في كتابتها الشخصية البحتة في رواية (المتشردة La Vagabonde ١٩١٠) فقد أظهرت نفسها كاتبة حساسة رقيقة ، لكنها شيئاً فشيئاً ، صارت اكثر موضوعية ، ورواياتها : (الانصراف العاطفي La Retraite sentimentale ١٩٠٧) و (منزل كلودين La Maison de Claudine ١٩٢٣) و(الفانوس الازرق Le Fanal bleu ١٩٤٩) تنمُّ عن رغبة ملحة للافصاح عن نفسها اتفاقاً . ولربما من احسن رواياتها هما (شيري Chéri ١٩٢٠) و(نهاية شيري La Fin de Chéri ١٩٢٦) اللتين تتكفل فيهما (لي دي لونفال Léa de lonval) وهي امرأة كهلة ، بتربية (شيري) الشاب المدلل ، تربية عاطفية . إن (لي) تعرف ما هي فاعلة ، فتستلم للمعاناة . ومن ناحية اخرى ، لا يعرف (شيري) ما هو فاعل ، لكن في الرواية الثانية ، حيث هو الآن بطل حرب شاب فارغ ، يكتشف انه لا يستطيع الاستقرار . وتخلق هاتان الروايتان ، وهما تكادان ان تكونا من نوع

المأساة ، عمقاً وبعداً لا يمكن العثور عليها في دراسات (كوليت) لحب المراهقة في رواية (القمح على العشب Le Blé en herbe ١٩٢٣) .

إن ما لا نجده عند (كوليت) في أية رواية من رواياتها هي الأفكار التجريدية : فهي تعيش من خلال نبضاتها ، انها «حالة أرضية » ، وتظهر اعتناقاً خاصاً نحو الحيوانات . وكم أنها بارعة في [illegible] صغير كامل ، تسنده رواياتها (إسناداً ترافقياً)[1] . والعالم المادي دائم الحضور ، وبالنسبة لها يجب أن يكون حاضراً لطرح موضوعتها الرئيسة وهي : موضوعة الضياع . وهؤلاء الذين يعايشون الضياع يكتشفون بأن « ليس من المألوف للكائن البشري ، أكثر من أي حيوان آخر ، أن يستذوق حالة تكون حالة سعادة كاملة » . وهي تعترض على الأشياء المطلقة باصرار مثلما يعترض عليها (كامو) :وفي مقابلة معها في عام ١٩٣٧ طرحت المسألة بكل وضوح في كلمات قلائل قائلة :« ليكيّف المرء نفسه لما تأتيه به الحياة ، وان يعرف كيف يلتقط كسر السعادة المحطمة وان يلصقها بعضها ببعض بأحسن ما يمكن ، لكي يخلق منها سعادة أخرى » . ومن ثم يكبح ، بفاعلية ، كل ما لا طاقة له بتحمله ، أو أن يفعل أي شيء بهذا الخصوص» . وهي ترى بأن الناس ما برحوا يحاولون فعل ما تعلمته الحيوانات منذ عهد سحيق : ألا وهو التكيف للبيئة . على أية حال ، انها لم تستكشف بصورة كاملة النتيجة الطبيعية لوجهة نظرها : فالناس الدائمو التكيف مثلما توصي ، ينتهي بهم الأمر في أنهم لا يريدون أي شيء بصورة خاصة . ويصبح تحررهم من الانفعال والخضوع بلا تذمر إلى القوة القاهرة رفضاً للحاجة ، ويستلزم هذا الأمر تخفيفاً لانسانية المرء . هكذا هو استيداع (شيري) الذي لا رجاء منه عند (لي دي لونفال) ، تلك الدجاجة الشجاعة الحكيمة ، ولربما هذا كامن في رواية (جولي دي كارنيلهان Julie de Carneilhan ١٩٤١) . وبغية تشريح كامل لحالة العقل هذه يجب ان نرجع الى (مورياك Mauriac) . ان تشريحه نقيض لاحلام اليقظة الحزينة ولبهيمية تلميذ المدرسة

---

١ ـ الاسناد الترافقي : هو احالة جزء من كتاب الى كتاب آخر . (المترجم)

المزهو في رواية (مولني الكبير Le grande Meaulnes ١٩١٣) لـ (آلن فورنييه Alain-Fournier) .

ان سنوات العشرينات التي شهدت (كوليت) و (جيد) يكتبان أفضل رواياتها الاولى ، قد شهدت ايضاً بروز روائيين كاثوليكين موهوبين ، هما (فرانسوا مورياك François Mauriac) و(جورج برنانوس Georges Bernanos) ، ضد خلفية ذات مادة تافهة نسبياً . لقد انتجت الحرب روايات مثقلة بالتفاصيل المفرطة نوعاً ما،من اكثرها وعياً رواية(نداء الأرض Appel au sol ١٩١٦)لـ(أدريان برتران Adrien Bertrand) عن مشاهد لمعارك حربية مزيجة بتفلسف ثقيل، وكذلك روايته الشديدة اللذع (عاصفة على حديقة بريء L'Orage sur le jardin de Candide ١٩١٨) ، روايـة (لهب في القبضة La Flamme au poing ١٩١٧)لـ (اج . ماليرب H. Malherbe) وروادي (حياة الشهداء La vie des martyrs ١٩١٧) لـ (دوهاميل) . وجميع تلك الأعمال عقلانية ، بينما تصور الروايات الاخرى حيرة الجندي الاعتيادي ، ومنها على سبيل المثال ، رواية (كاسبار Gaspard ١٩١٥) لـ (رينيه بنجامين René Benjamin) التي تركز على انتهازي صبياني وهو ينتقل من مرحلة البسالة المراهقة الى مرحلة الاستسلام الناضج . انها لمزيج حرب مثير للصدمة ، فيها المضحك والمحزن ، وقد عرض (بنجامين) احداثها من خلال عامية الخنادق المختلطة (اي عامية الجندي المضاف اليها مُلحة ابناء - مونبارناس Montparnasse) ، ثم تخلي هذه الرواية الطريق لـ (هنري باربوس Henri Barbusse) في روايته (العدو Le feu ١٩١٦) ذات الصورة المطلقة للرعب الذي ينذر بمجيء (مالرو) . ان (باربوس) يستنفد طاقة الاشياء لكي يعطي بعد ذلك وجهة نظر معتدلة . اما رواية (صلبان خشب Les croix de bois ١٩١٩) لـ (رولان دورجيليه Roland Dorgelès) ، ولو انها جهنيمة تماماً مثل سابقتها ، فهي اكثر تكيفا في نغمتها : فالجندي (سولفار Sulphart) محارب وظريف في آن واحد ، وان فكرة كهذه ما كانت لتصدر عن (باربوس) .

وكانت رواية (رحلة في نهاية الليل Voyage au bout de la nuit ١٩٣٢) لـ

لويس فرديناند سيلاين Fredinand Céline) أيضاً ذات مبالغة في طريقتها غير المتميزة ، وهي عبارة عن هضم حريف مسعور لعدمية ما بعد الحرب المزيج بحالة عدم الاستقرار في فترات ما بين الحروب . ان هذه الرواية الغريبة الزخرفة ، والتي هي ترسب حقيقي من اعوام ١٩١٤ ـ ١٩١٨ ، لاتربطها رابطة مشتركة مع معظم نتاجات فترة العشرينات المتميزة . وهي ايضاً الفائض الطبيعي لتشردية (سيلاين) الخاصة وحياته المتقلبة في قارات عديدة . انها اكثر بكثير من الادب الاباحي ، وهنا وهناك حتى اقل : والبطل يتلمس طريقه من محنة الى اخرى بنوع من التشردية العاطفية ، وهو مثل شخصية (فردينان) في رواية (موت في قرض Mort à crédit ١٩٣٦) ، يجد ان كل شيء يحتضر وينفسخ حالما ينظر اليه . ان ما يجب ان يخشى منه الفرد هو الانسان وليس مجريات (الطبيعة) ، وكلمة (انسان) تشتمل على الدين والحب والعلم والسياسة . وهنالك نوعان من الانسان : الانسان الشرير والانسان المجنون ولا شيء سواهما . فليس من الغرابة بشيء إن صُبَّت اللعنة على (سيلاين) بأعتباره مختصاً بالموضوعات الداعرة في الادب وبأعتباره حيواناً : لقد ولد (لويس فردينانـد ديستوشيه Destouches) في ١٨٩٤ ومات (كما تنبأ لنفسه)« في خزي وعار وفقر » في ١٩٦١ . كان ضد السامية ، كارهاً للحياة ومحتقراً لذاته . وهو ابن لخياطة واب معلم فاشل ، وكان يعاني دائماً من جرح شديد في رأسه اصابه بعد تبرعه بالقيام بمهمة حربية خطرة ، فكان لعنة على نفسه . واىما شيء يقال عنه ينطبق على رواياته البركانية . والى جانب ذلك ، يؤسف لتعاطفه مع النازية ولتعيينه مستشاراً طبياً لـ (بيتان Pétain) المريض ولنفيه الى الدانمارك والقبض عليه وسجنه واصابته بداء الحصاف ثم اعتذاره الاخير . لقد رجع الى باريس في عام ١٩٥١ حيث مات فيها . لقد أفاد زواره عن ارقه وهوسه وسلوكه الشيطاني ، ولم يكن بوسعهم القول ، ان كان هذا الرجل يعيش روايته أم أن الرواية تعيش الرجل . مع ذلك ، غالباً ما ارهق نفسه ، في احياء (كلشي Clichy) الفقيرة ، بمحاولته انقاذ حياة طفل : وعنده الخير غريزي ونزوي كالشر ، وهذه هي وجهة نظره . وفي مراجعة (ليون تروتسكي Leon Trotsky) لرواية (رحلة في نهاية الليل) في عام

١٩٣٥ ، صرح بأن (سيلاين) : «قد سار في دروب الأدب العظيم كما يسير الرجال الآخرون في بيوتهم ، ولاحظ (جيد) بتعقل بأن«سيلاين لا يرسم الواقع لكنه يرسم الهلوسات التي يستثيرها الواقع . انني أجد هنا نبرات حساسية بارزة » .

من المؤكد ، ان (جيد) كان على صواب . كان يوجد شيء نبؤي في عدمية (سيلاين)، وشيء رؤيوي في رواية (الرحلة) وهو غير موجود في كتاباته الأخرى امثال : (ندم Mea Culpa ١٩٣٧) و(مبالغ زهيدة لقاء مذبحة Bagatelles pour un massacre ١٩٣٨) وهي رواية ضد السامية بعنف و(مدرسة الجيف École des Cadavres ١٩٣٨) وفيها هجوم على الفرنسيين ، ولو ان هجوماً كهذا موجود بشكل متقطع في رواية (موت في قرض) .

كان هذا الرجل مهووساً حساساً وذا روح ألمانية بحتّة من حيث السب ومن حيث محاولة الغاء ما لا يستطيع وضعه في نصابه الصحيح . وهو يمتلك بعض الصفات المشتركة مع (هيمنجوي) و(جويس) ، وان محبته للخير ، مثل روحه الفرنسية ، منحرفة وقذرة ، غير ان روايتيه تجعلان العدد الكبير من الروايات الفرنسية الحديثة تبدو ضئيلة ومرتعدة الى جانبها[1] . ان بغضه للجنس البشري خلّاق بحد ذاته ، وان نثره اكثر ابداعاً من نثر (هنري ميللر) المفروض فيه ان يكون اكثر اقذاعاً . في الحقيقة ، لقد اوفى بالمتطلبات الثلاث الرئيسة اللازمة لروائي عظيم : فهو حاد وواضح ويمتلك رؤ ية . ومن المؤمل الآن ان الإهتمام الذي يستحقه سوف يبدأ ، حتى ولو فقط بسبب انه وجد روسيا بلداً بائساً . ان الرفاق الحقيقيين له من حيث موهبته هم : (بيكيت) (لاسيما في ملحمته التشهيرية ـ كيف هذا Comment c'est ١٩٦١) و(جينيه Genet) و(برنانوس Bernanos) .

ان الاشياء المتكلفة الضحلة لـ(بول موراند Paul Morand) في رواياته :

---

١ ـ على سبيل المثال ، أضرب المثل اعتباطياً برواية (الغمامات المذهلة Les Merveilleux Nuages) لـ (فرانسوا ساغان) و (سالفا Sylva) لـ (بول فيركور Paul Vercors)

(الليل المفتوح Ouvert la nuit ١٩٢٢) و(الليل المغلق Fermé la nuit ١٩٢٣)
.و(اوربا الانيقة L'Europe galante ١٩٢٥) و(السحر الشيطاني Magie noire ١٩٢٨) تظهر بعض الواقعية القاسية المختالة، التي يستخدمها (فرانسس كاركو Francis Carco ١٨٨٦ -) كوسيلة تحايل تقريباً في (شارع بيغال Rue Pigalle ١٩٢٧) و(دياجير Ténèbres ١٩٣٥) . وتعد مغالطات (جان جارودو Jean Giroudoux) الواهية كخيوط العنكبوت من اكثرها ضحالة ، ومن اكثرها ضآلة في الاستجابة لعدمية رائجة : فروايتاه (سوزان في الباسفيك Suzanne et le Pacifique ١٩٢١) و(سيجفريد وعامل البناء Siegfried et le limousin ١٩٢٢) ما ان يومضا هنا وهناك ، الا ويخفقا بتفاهة بعد بداية مبشرة بالنجاح .

ان سرعة زوال تأثير روايتي (الفارق الكبير Le grand Ecrat ١٩٢٣) و (توماس الدجال Thomas l'mposteur ١٩٤٥) لـ (جان كوكتو Jean Cocteau) ، توحي دائماً بأنه لا يملك شيئاً يقوله ، مع هذا ، ففي رواية (الاولاد المزعجون Les Enfants terribles ١٩٢٩) قد صور هراء واوهام المراهقة بلطف دون استكشافها بطريقة مماثلة ، لُنقل ، لطريقة (هنري جرين) او(ال . بي . هارتلي) . ويقول (كوكتو) في مجلة (أوبيوم Opium) عن (الأولاد المزعجون): «ولقد كتبت أثناء استحواذ فكرة مسرحية - المزيف- المعروضة على مسرح عائم ، وان اولئك الذين يحبون الكتاب ينبغي عليهم شراء الأسطوانة وعزفها فيما هم يعيدون القراءة» ؛ وهذا يذكرنا بأن (كوكتو ١٨٩٠ - ١٩٦٣) مُثِّل بارز ، ابن عصر الجاز . ويأتي الوهم والسير اثناء النوم اليه بصورة طبيعية مثلما تأتي نظيراتها من القضايا الروحانية الى (موران) في سباقات الحواجز ، من عاصمة الى عاصمة (ودائما مع رفاق غريبي الاطوار) ،ومثل شخصية(كروزو)عند (جاردو) ، تلك الانثى البارعة ذهنياً في في تصميم الملابس النسائية . ان امثال هذه الروايات عبارة عن الوان من الهروبية نتيجة احباطات ما بعد الحرب . وهذه الالوان الهروبية وفرت ايضاً لأولئك المؤلفين بذرة الاعمال الاكثر جوهرية امثال : مسرحية (كوكتو) المسماة (الاباء المزعجون

Les Parents terribles) ورواية (موران) النيويوركية المسماة (ابطال العالم Cham- onde pions d ١٩٣٠) ودراسته عن الطيران في رواية (لحن هندي Air indien ١٩٣٢ ، ورواية (جارودو) التحليلية المسماة (مغامرات جيروم برديني Les Auentures de Jerôme Berdini ١٩٣٠). وظهر لون آخر من الفانتازيا في الرواية السايكولوجية لـ (اندريه موروا André Maurois) عن (شيللي) وهي بعنوان (آريل Ariel) ١٩٢٣) و (بلاشك لأن الانكليز والأيرلنديين ميالون للفانتازيا قبل اي شيء آخر) فأنهم يجدون عند الكاتب نفسه هذه الروايات : (صمت الكولونيل برامبل Les Silences du Colonel Bramble ١٩١٨) و (مقالات الدكتور اوكرادي Les Discourts du docteur O'Grady ١٩٢٢) . لقد كتب (موروا) ايضاً روايات من النوع الخفيف نوعاً ما : ومن اجودها : (برنارد كويسني Bernard Quesnay ١٩٢٦) و (مناخات Climats ١٩٣٢) و (ومحطّ الامل Terre Promise ١٩٤٥) . واساساً ، ان (موروا) كاتب ثانوي ، وعندما يستلزم الامر ان يبدأ العمل بخياله الخاص ، يبدو ان الخيال ينقصه بشكل غريب .

والخيال ، غالباً ذلك الذي لا تربطه بالحياة اليومية رابطة واضحة يظهر بأغلب اشكاله المنمقة تنميقاً يعوزه الذوق في مرحلة انتعاش رواية المخاطرة، في فترة ما بعد الحرب . ان روايتي (كونيكسمارك Koenigsmark ١٩١٨) لـ (بيير بينوا Pierre Benoit) و (أغنية الملاحين Le Chant de l'équipage ١٩١٨) لـ (بيير ماك أورلاند Pierre Mac Orland) ترصّعان الاسلوب ببطلات ساحرات لا يمكن تصديقهن وبأساليب سينمائية تقريباً . وتبرز الطائرات ومصارعة الثيران بوصفها ذات اهمية في اسطورية المخاطرة التي بلغت اعلى شأو عند (هنري دي مونترلان Henri de Montherlant) في رواية (مصارعو الضواري Les Bestiaites ١٩٢٦) . ويمتد هذا الطراز الرائع من روايات(لويس برتراند) و ((الاخوة ثارو Tharaud) عن افريقيا والصراع العنصري (رواية - العيد العربي -) ، وعن وسط اوربا والقدس ، الى روايات (جوزيف كيسل Joseph Kessel) الشبيهة بروايات (بي . سي . رين P. C. Wren) . ومن الغريب ان نرى كيف ان (فانتازيا) الشمبانيا تتأثر

بلون ومسحة الشاعر (كبلنج Kipling) ، وكيف تتداخل فترة ما بعد الحرب بما قبلها وكيف يتسارع الطيش الواهن الى توق للعقل . وفي الحال تشبع حرب اخرى هذا التوق .

لقد نجح (فرانسوا مورياك François Mauriac ١٨٨٥ -) في كتابة روايات دينية دون اثقالها ابداً بفكرة الحلول او بالغياب الظاهري لما هو فوق الطبيعي . وتتصف أعماله بصفة اللازمنية التي حافظ عليها بفصل اللامحدودية . (ولا يصح هذا الامر على برنانوس) . وعلاوة على مزجه البراعة السايكولوجية الشديدة الكآبة بموهبة تطوير الموضوعات المعقدة والواسعة وغير العجلى ، فأنه متفوق في رسم المشاهد الطبيعية ايضاً . وتكون الارضي البور (landes) في منطقة (بوردو Bordeaux) رمزاً عنده ، مثلما تكون المستنقعات (moors) رمزاً عند (هاردي) . ان روايتي (الولد المكبّل L'Enfant Chargé de Chaines ١٩١٣) و (حقوق التقدم Préséances ١٩٢١) من النوع الاعترافي ، ولم تحكم السيطرة فيهما الا قليلاً ، لكنهما ، مع ذلك يقدمان وصفاً عميقاً مقلقاً لفترة مراهقة مُرّة . وفي روايته الاولى المتكاملة كلياً والموسومة بـ (بوْسة الى أجذم Le Baiser au lépreux ١٩٢٢) توجد زوجة صامتة مخنوقة ، عندها مقت متغير كتغير البحر نحو زوجها ، وقد رسمها دون ايما رتابة ، وهذا الامر بحد ذاته برهان كاف على حساسية (مورياك) الحاذقة في التمييز حتى بين الحالات الذهنية المتشابهة مظهراً . وتقدم رواية (نهر النار Le Fleuve du feu ١٩٢٣) موضوعة (جيدية) : وفيها صراع بين الحسي والمجرد . اذ ينقطع زوجان شابان عن الطهارة نهائياً ، لكن (مورياك) اكثر ما يكون اهتماماً (مثل جيد في - الباب الضيق -) بخلق شيء ما من تلك (النار Fire) منه بأيصال الخاصية النارية فقط الى القارىء . وفي العادة ، يكون وصف (مورياك) في الحقيقة للرغبة الجنسية مصاباً بفقر الدم ، وهو غالباً ما يفشل في توفير التفصيلات المقنعة ، وغالباً ما يحاول طرح وجهات نظره عن سبيل الحذف الصارخ . على أية حال ، في موضوعة الحب الأموي الجامح ، يكون ذا اطلاع واسع جداً ، كما تثبت ذلك روايته (جنتري Génitrix ١٩٢٣) ان (فليستي

كازيناف Félicite Cazenave) من أول شخصيات (مورياك) المسخة التي تتأرجح ما بين اللعنة والمحبة . فبأفسادها لزواج ابنها ، تبدو ايضاً لتمثّل الطبيعة المخربة لكل أنواع الحب ، وهذه مسألة أشارت إليها (كوليت) ، لكن لعنتها لا ترقى إلى لغة (مورياك) . وعند (مورياك) ، لا يبدو الحب أحياناً إلا مجرد واجهة : ففي رواية (نهاية الليل La fin de la nuit ١٩٣٥) تقول (تيريز ديسكويرو Thérèse Desqueyroux) : « ليس الحب بالضرورة شريراً ، غير ان الشر مفزع حينما لا يرتدي قناع الحب » . وفي الرواية نفسها تحدد المحاورة المشؤومة التالية حب (مورياك) تحديداً ابعد :

« ـ ان كل من يسمعك تتحدث يحسب انك احببت اركيلوس .

ـ احببت ؟ ليس بالضبط . لكنني تحملت عناءً كهذا فيه بحيث يؤدي الى الشيء نفسه تقريباً » .

ولقد سبق لـ (موريـاك) في رواية (بيداء الحب Le Désert de l'amour ١٩٢٥) ان صور اباً وابناً يقد استعبدهما حب لأمرأة واحدة : ومن الغريب ، ان كليهما ، وقد تميزا بالرغبة ، وبكونهما يمثلان وصفاً مشتركاً الا انهما يختلفان : فالأب رجولي وحيوي وابنه بارد وسلبي . ويتلاعب (موريـاك) بالمتناقضات الى ما فيه الكفاية ليشوه المثلث الغرامي القياسي دون ان يجعله يبدو مصطنعاً .

ان (تيريز ديسكيرو ١٩٢٧) قدمت لنا أمرأة شريرة مع ذلك يُرثى لحالها ، وانها ، وهي التي اوجزت كثيراً وجهة نظر (مورياك) ، انتابت افكاره سنين عددا . وفي المقدمة يخاطبها هكذا : « يا تيريز ، سيقول الكثيرون ان لا وجود لك . لكنني انا الذي رصدتك بدقة سنين طويلة واوقفتك احياناً في نزهاتك ، وانا الذي أعري سرك الآن ، اعرف انك موجودة . انني اتذكر ، عندما كنت شاباً ، انني رأيتك في غرفة محكمة خانقة تحت رحمة المحامين الذين كانت قلوبهم اقل صلابة من قلوب هاتيك النسوة المقرنات في الملابس والقاعدات على المصاطب العمومية . كان وجهك الصغير أبيض . وما اصعب ان تُرى شفتاك . بعد ذلك ، صادفتك مرة ثانية

في غرفة جلوس ريفية ، امرأة شابة تالفة ، معذبّة بالرعاية اليقظة التي تقومين بها نحو اقارب مسنين وزوج أحمق . . » . وان (تيريز) ، مدفوعة الى محاولة لتسميم زوجها (برنار) ، ينتهي بها الأمر أخيراً الى ابداء المساعدة المرشدة لـ (ميري) ابنتها . وفي رواية (نهاية الليل) ، غير المقصود منها ان تكون ملحقاً ، يقدم (مورياك) توضيحاً عن بطلته الخفية :

ولقد تشكلت في ذهني كمثال لتلك القدرة ، الموهوبة الى جميع الكائنات البشرية ، وليس من المهم ما هو القدر الذي يبدون فيه عبيداً لمصيرهم العدائي ، وما هو القدر الذي يقولون فيه - لا - للشريعة التي تطوّح بهم ارضاً . بيد انها تنتمي الى تلك الفئة من الكائنات البشرية (وانها لأسرة ضخمة) التي يمكن لليل ، بالنسبة لها ، ان ينتهي فقط عندما تنتهي الحياة نفسها . »

لقد شوه الصفحات الختامية (بمنحه تيريز « الغفران وامان الرب ») ، لأنه لم يستطع ان يفكر « بالقس الذي كان يجب ان تتوافر فيه مواصفات ضرورية اذا ما قدر له ان يستمع الى اعترافها بتفهم . ومنذ ذلك الحين وجدته . . وانا اعرف الآن تماماً . كيف دخلت تيريز الاشعاع الابدي للموت » . واذا ما تناولنا حرفة تيريز ذات الالم المبرّح نفسياً وجسدياً بأي شكل نشاء ، فمن العسير ان نغفل تقريباً الطرح البايروني Byronic في هذه الاقتباسات . ومن حسن الطالع ، لا شيء من ذلك الطرح يدخل في صلب الروايات الاصلية ، ويعد وصف (مورياك) وتفحصه لـ (تيريز) واحداً من اجمل واقل القطع الادبية تكلفاً في الرواية الفرنسية الحديثة . وحتى رواية (عقدة الافاعي Le Naeud des vipères ١٩٣٣) فيها وصف معبر عنه تعبيراً عاطفياً عن حقد متقيح بين افراد عائلة ، اما رواية (فرونتينا اللغز Frontenac Le Mystère ١٩٣٣) فتبدو كرد مفحم على رواية (جنتري) : حيث ترعى الام تماسك العائلة في هذه المرة . وتدور رواية (الملائكة السود Les Anges noires ١٩٣٦) حول الجرائم والالتزامات الضميرية لـ (دون جوان) الاقاليم ، وهي تقريباً رواية سوداء[1] بلا رحمة . لكن بعد هذا كله ، فـ (مورياك) مهتم بالشر

---

١ - الرواية السوداء Black Novel : هي الرواية التي تعالج موضوعات الجريمة . المترجم -

وهو يجعل منه مسألة (تنوير) بحيث يكون من الممكن تفحص الزوايا السود فيه ، وان يجعل الحساسية الخارجية شفافة .

وتتطلب طريقة (موررياك) ، وهي طريقة الاعتراف الاسترجاعي ، امرين هما : الافصاح عن المكبوت والانضباط . فهنالك توجد بعض القضايا التي لا تستلزم ان تذكر بسماجة ، كما توجد قضايا اخرى مما يجب تشذيبها لئلا تبدومبهرجة بهرجة تنم عن ذوق غيرسليم . ومثلما تفرض الدفيئة[1] في البيت الريفي متطلباتها الخاصة بها ، كذلك تضفي الاجواء المحيطة على كل ما يقال او يفعل مسحة خاصة . وكذلك الامر مع البرجوازية في استحواذ الهواجس التجارية والملاحقات التافهة عليها ، وفي عطفها على اصول اللياقة ، وفي اقامتها القداس الباذخ في منتصف ليلة عيد ميلاد طفل كان قد ولد في مذود ، حيث يؤول ذلك كله الى ان يبدو امراً بشعا . ولكي يكون هذا النقل ذا تأثير ، يجب على الروائي ان يعرف كل شيء عن شخصياته ، وهذا هو بالضبط ما يلح عليه (موررياك) في مقالتيه الموسومتين بـ (الروايةLe Roman) و (الروائي وشخصياته Le Romancier et ses personnages) . وتكون المشكلة عندما يكون الروائي ممتلكاً زمام السيطرة الكاملة ، حيث يبدو ان شخصياته لا تتمهل قطعاً : اذ تفسد ذلاقة لسان معينة او قدرة مؤثرة جداً (وهذا ما انتقد سارتر وجوده عند موررياك) الوهم عند الناس في تكوين مواقفهم الخاصة بهم . غير ان اعتراضات سارتر غير صحيحة : اولاً لأن (موررياك) يعبر عن الحياة ولا يقلدها ، وثانياً لأن (موررياك) يسير على خطى الاخلاقيين (باسكال وراسين وبيجه) وليس على خطى الواقعيين (بلزاك وفلوبير وزولا) ، وهو يمسك بالاشياء الجوهرية كيما يحولها الى ممارسات روحية بدلاً من اعادة توليد الوجه السطحي للحياة اليومية . ويجوز القول ، بأنه ينتصر بعدم اهتمامه المدهش بالواقعية السطحية . وفي الحقيقة ، ان (موررياك) (مثل اليوت في مسرحياته) يبهر اللاكاثوليكيين بدقة لأنه (ليس مثل المهتدين او المغيّرين عقائدهم

---

١ - الدفيئة hot- house : البيت الزجاجي للاستنبات . هـ . م .

أمثال : (بلوي Bloy ومارتان Maritain وبيجه Péguy وسيكاري Psichari ودوبو Du Bos وريفير Rivière وكلوديل Claudel . . الخ) يتنصل عن ايمانه بسهولة . انه لواثق : وواثق بما فيه الكناية للحد الذي يستغني فيه عن التصوير الدقيق للحياة كما نعرفها نحن وان يترك المجال لما يعتقد به ان يبرز للعيان دون الحاف منه . ويتأتى صقله ومهارته Savoer — Faire من فكرة مضبوطة عن ماهية الفن ، وعن الحد الذي يقتضي من العقل الدقيق الا يجرب . فأسلوبه تقريباً تمثيل لموضوعته وللطريقة التي ينظر بها اليه . ان نصاً من (رسالة الى الرومانيين) للقديس (بول) تلمع الى شيء ما من استغراقاته الفكرية وهو : « من أجل الخير الذي أتمنى ولا افعل ، لكن ما افعل هو الشر الذي لا اتمنى » . انه يلاحق الاشياء الجوهرية ، تاركاً التقريرية والاحتجاجية لكتّاب اقل منه ثقة .

ان (موriاك) جيد بخاصة في عكس الرهبة الميتافزيقية التي تصاحب الخطيئة والجنس . ولأن الجنس مصدر كينونتنا ، فهو ديني ايضاً بعمق ، وان عدم اعتباره كذلك خطأ . ويبدو هذا الرأي معقولاً الى حدٍ كافٍ . لكن يبدو ان الكاتب غير قادر على توكيد القوة الدينية للحالة الجنسية دون مبالغة بالطريقة التي يعوق فيها الجسم الروح . ان هذا ، عند روائي ذكي مثله ، عبارة عن انطلاقة مفاجئة تواقة نحو الشبق . وان ما يُطلق عليه (قذارة اللحم) ، يتطلب تعريفاً واضحاً ان كان لا بد ان يعني اي شيء قطعاً ، وان مثل هذا التعريف ، لسوء الحظ ، غير متوفر . وهو لا يعرف شيئاً عن (كوميديا) الجنس ، وهو يختص بالشهوات المكبوحة ويتجاهل التوازن الناشيء عن الرغبة المشبعة . ولأنه يريد عاطفة فاسدة ، فأنه يختار المحبطين ، وهذا امر جيد بحد ذاته ، الى ان يبدأ ببناء علم كوني على هذا الأساس . وعند تلك النقطة ، حيث لا يجرؤ حتى على مقارنة كهربائية اللذة بكهربائية المتعة الدينية ، يصبح غير أمين . وحتى الشهوة بذاتها ، غير المشوهة ، يجب ان تبجل حتى اذا لم تُحب . وان الشهوة والحب والخير تستثير أصلاً واحداً ، وان الادعاء بخلاف ذلك انما هو ارتكاب لسوء النية mauvaise foi . حتى (ماريا كروس Maria Cross) في رواية (بيداء الحب) ، في حسيتها وروح امومتها وانانيتها ، وفي

الحقيقة في وحدتها كآية مراهقة على عتبة البلوغ ، يجب احترامها للطاقة التي تكمن فيها ، مهما كنا نظن بمزاجها . لقد استطاع (مورياك) ان يقنع بجرعة من توكيد (كوليت) على (الانكباب) على الدنيا .

وتوجد أشياء ضده أيضاً منها : عدم وثاقة صلة بعض الأمور بموضوعاته ، ورموزه السطحية غالباً مثل (الحدائق الخربة .. الخ) وتلكؤه عن الاحتفاء بجمال العالم الطبيعي . وايضاً يوجد نوع من الرتابة في رسم الاحداث ، وهذه الرتابة لم يكن بالامكان ابطالها تماماً بالتشكيل البديع حتى لأحسن رواياته . وعلى الدوام ، هنالك المزاج ذاته ، عند (مورياك) . لكن بعد ان يقال كل شيء ، الى جانبه او ضده ، فان قدرته بما فيها من عواطف عميقة ومكثفة تجعل العديد من الروائيين الانكليز الجيدين يبدون هواة فاترين في ميدان (الميلو دراما) . ولا ينفك (موريباك) ان يثبت المرة تلو المرة ، بأن الناس ذوو كثافة فيما لو سبرتهم غورا . ورواياته : (المرائية La Pharisienne ١٩٤١) و (القذر Le Sagouin ١٩٥١) و (كاليكي Galigaï ١٩٥٢) تعزز تصوره المحدد عن العالم ، بمزجه اساليب السيدة (دي لا فييت de La Fayette) بأعتداليه (باسكال) . وليس من المستغرب اذاً ، اذا ما اولى سيد الحوار المقتضب عنايته ايضاً الى المسرح .

ومن الغريب جداً ، ما من روائي فرنسي سوى (فرانسوا ساغان) يأتي تماماً بدقة (موريباك) العارية من الزخرفة . وان (جورج برنانوس ١٨٨٨ ـ ١٩٤٨) ، من بعض الوجوه هو النقيض المتطرف له ، يقتبس موضوعته ، لامن الينابيع السود للعاطفة بل بما يكمن فيها من اتقاد شعور ايضاً . (ويتمتع برنانوس بشعبية في الولايات المتحدة) . وبالمثل فان اسلوبه اكثر توهجاً . لقد ادان في روايته (خوف الحصفاء العظيم La grande peur des bien pensants ١٩٣١) استحواذ هاجس الاقتناء والصرف على البرجوازيين ، كما ادان (فرانكو) ومظاهريه في رواية (المقابر الكبيرة تحت القمر Les grands Cimetières sous la lune ١٩٣٨) . وليس بالامكان فصل (برنانوس) المجادل العنيف عن (برنانوس) الروائي الكاثوليكي تقريباً .

وشدة اهتمامه بمسألة الاقتناء المفرط ، فقد كتب كراساً بعنوان (فرنسا في مقابل الناس الآليين La France contre les robots ١٩٤٧) ورواية بعنوان (في عالم الشيطان Sous le soleil de Satan ١٩٢٦) ، ويجب ان يقرءا معاً ابتغاء فائدة مثمرة . ان (ميونخ) و (فيشي) والمدينة الآلية تؤلف صوراً مصغرة للعقلانية المفرطة التي قد جُسدت ، في هذه الرواية بخاصة ، على شكل صور (اناتول فرانس) الكاريكاتيرية . فالقس يتشبث بالقوة الخارقة للطبيعة (توجد بعض المشاهد الزاهية عن الانسان فوق الطبيعي وعن الرؤ ية النبوئية) ، بينما البطل المتواضع والمدان في رواية (يوميات كاهن ريف Le Journal d' un Curé de campagne ١٩٣٦) يتعامل مع الامور بطريقة محمومة قليلاً . والروايات الصادرة ما بين هذه الروايات مكثفة ودبقة ومضللة : فرواية (الدجل L'Imposture ١٩٢٧) تمتلك حماسة ضبابية ورواية (الفرح La Joie ١٩٢٩) تمزج الروحية البدائية (المتمثلة بالفتاة شانتال Chantal) بالأثارات النابضة للمؤثرات الدنيوية المتعذرة الاجتناب . ففي رواية (قصة تاريخ دي موشيه La Nouvelle Histioirs de Mouchette ١٩٣٧) فتاة مراهقة تتحطم روحياً تحت تأثير الكوارث المبهمة، وتتناول رواية (برنانوس) الاخيرة الموسومة بـ (السيد كوين Monsieur Quine ١٩٤٦) استحواذ هاجس الادانة ووقود النار والشيطان عليه في مجالات ابعد ما تكون عن امكانات الفن المقنع . هنالك شيء من (جويس) عند (برنانوس) : فهو لا يخشى من تكريس المؤثرات او من ان يبدو غير متساوق ، وهو يعتمد على الحماسة ليحمل القارىء معه . وهو يهتم بالتكثيف والطلاء بالصباغ مازجاً الارواح كمزجه للالوان النقية ، ومحولاً المحبة الى حمم مرعبة . وفي خط سلالة الكتاب المنحدر من امثال (ليون بلوي Leon Bloy) ، ربما يكون هو من اكثر الروائيين اثارة ، وهو غير خائف من الطبيعة البشرية ، وهو فصيح بقوة ، فيما يتعلق بكينونة الادانة .

ويربطه امتيازه وولوعه بالعنف بـ (هنري دي مونترلان ١٨٩٦ ـ) ما عدا ان الأخير تنقصه استغراقات (برنانوس) الفكرية الدنيوية . ان (مونترلان) ، معتقداً بأن الرغبة تستعيد حيويتها وان الحب يتعفن ، قد تحوّل عن الكاثوليكية الى

الصوفية الاسبانية ، وارتحل من فرنسا الى الجزائر ، وتحوّل عن الكتابة وصار مصارع ثيران . وهو يجد الانسان الفرد نبيلاً لكنه يجد الانسان ، حيوان قطيع ، غبياً . وكما تعكسه لنا مفكراته Canets ، فهو انسان شاعر بالذات ومبغض للبشر . ومع انه يريد قراءً له ، فهو يريد ان يكون استقلالياً . ولاستعداده الدائم على الانغمار في التعمية ، لم ينشر قطعاً رواية (التبلّر الجصي في الصحراء La Rose de sable ١٩٥٤) بشكلها الكامل ، وهو امر مؤسف . فالشخصيات مثيرة للاهتمام : (اوليني Auligny) الموظف الشاب القويم الرأي وهو يقوم برحلة الى نقطة حدودية صحراوية منعزلة ، و (كوسكار Guiscart) الرسام الموسر الذي يكرس نفسه للزنى كلياً ، و(راميه Ramie) الفتاة العربية الصغيرة التي تنشأ بينها وبين (اوليني) علاقة غرامية غريبة . . . وحتى الصحراء نفسها فيها اثارة . ان مقاطع من الرواية ميلودرامية وزائفة ، وان بعض الاستعارات مجافية للعقل ، غير ان العلاقة الغرامية قد صورت تصويراً رقيقاً نابضاً بالحياة مثيراً للافكار ، لاسيما في تصويره لسحر (راميه) الظاهري المناقض لقلبها (البارد الساكن) . كانوا جميعاً يعيشون الوحدة التي لا شفاء منها ، كانوا جميعاً ما عدا (راميه) يتبعون نوازع قلوبهم . وهذا ، يقول (مونترلان) ، خطأ دائماً : « ينبغي لنا جميعاً ان نكون على اشد ريبة ازاء اية مغامرة للروح او الضمير نعلم انها بدأت بنازع من القلب » من المؤكد ان التشديد على كلمة (نعلم) ، وهذا التشديد يمنح مجالاً رحباً الى هذا النوع من الخداع الذاتي الذي احتاج اليه كثيراً (مونترلان) ، انسان ما بعد الحرب القلق والساخر والمثار الخيال ، لكي يستمر على الحياة . وبتأثير من (باري) و (شاتوبريان) ، يغوص (مونترلان) في بداياته بأندفاع في طقوس الحرب ومصارعة الثيران وعبادة الشمس (المثرية Mithraic)[1] والالعاب الجمبازية. وروايات هذه المرحلة : (بديل الصباح La Relève du Matin ١٩٢٠) و (الحلم Le Songe ١٩٢٥) و (مصارعو الضواري Le Bestiaires ١٩٢٦) و (الالعاب الاولمبية Les Olympiques ١٩٢٧) أشبه ما تكون بتفجر شحنات ذاتيه منها اعمالاً فنية .

---

١ ـ نسبة الى (مثرا : Mithras) اله النور وحامي الحقيقة وعدو قوى الظلام عند الفرس . (المترجم) .

وتظهر عدميته (التي قادته للترحيب بالاحتلال ـ من أجل اللذة بالخيانة Pour-le plaisir de trahir) في رواية (منقلب حزيران ١٩٤١ Solstice de juin 1941 ١٩٤٢) ، اما رواية (العازبون Les Célibataires ١٩٣٤) ، فكانت الاشارة الأولى على انه روائي موضوعي ناضج . انها تحفة ادبية : فيها رجلان عجوزان غريبا الاطوار ، هما عمٌ مسنٌ وابن اخيه ، وكلاهما عازبان وهما خلفان لسلالة من طبقة النبلاء في منطقة (بريتون) ، ويشتركان في السكن في منزل صغير . والعم (إيلي دي كوتكودان Elie de Coëtquidan) بارون ، ويمكن وصفه بأنه : باكر ومنبوذ وبخيل وميالٌ للادب الداعر وصخَاب ، وملابسه المخرّقة تتماسك بالدبابيس . اما ابن الأخ فمتسكع ، واحياناً يعمل كعامل او جارف فحم . ويغتسل مرة واحدة في كل اسبوعين ويضايقه الدائنون بالعشرات ممن جرّهم عليه ابوه . وكلاهما جرّا (اوكتاف Octave) الصيرفي الى حماة ضجرهما : وكان هذا الصيرفي الغني وهو احد اقربائهم متردداً في البداية ، لكنه يستسلم في النهاية ، عندما يستفز فيه (إيلي) غرائزه ضد السامية ، بتهديده اياه بالذهاب والعيش مع محظية يهودية . والرواية برمتها مدهشة ومثيرة . والعجوزان وهما يكوران كرات الخبز او برقدان يائسين في الفراش ، اشبه ما يكونا بمتوهمي المرض عند (صمويل بيكيت) : انهما شبحان لتوقعاتنا الخاصة عن العصر . ففي فقرة واحدة من هذه الرواية هناك واقعية ، تزيد كثيراً على واقعية جميع أناشيد (مونترلان) الملوّنة عن الرجولة ، فرواية (الشبان Les Jeunes Filles ١٩٣٥ ـ ١٩٤٠) تُظهر هذا الاسلوب على صورة سيمفونية كاملة : وهي تمتاز بعين دقيقة واذن مرهفة للهجة الطبقية ، وبسخرية مسلّة وبإحساس حاد بالهزل .

ان الاعجاب بالحركة التي تكوّن عند(مونترلان) في بداياته ، وضعاً ادبياً ، يتناقض مع التعليقات المهنية لـ (انتوان دي سانت ايكزوبري Antoine de Saint-Exupéry ١٩٠٠ ـ ١٩٤٤) . لقد اختفى هذا الطيار المدني الرائد اثناء مهمة حربية ، وهكذا اثبت بأحكام هذا الغموض الخطر الذي كتب عنه . ان كتابه الأول ، العاطفي المتفاوتة اجزاؤه في جودتها ، والموسوم بـ (جنوبي كوريه Courrier

Sud ١٩٢٩) ، هو روايته الوحيدة ، ولو ان كتاباته التالية ، المطروحة على صورة تسجيلات ترجمة ذاتية ، ربما تعطي الانطباع للقارىء بأنها من صنف الرواية . ان رواية (طيران ليلي Vol de nuit ١٩٣١)) بمقدمة لـ (جيد) ، والرواية التصورية (ارض الرجال Terre des hommes ١٩٣٩) وقصة غارة المحاصرين الفاشلة في رواية (طيّار من كَر Pilite de Gurre ١٩٤٢) ، ، هذه الاعمال مثيرة بما تقدمه من تجارب مدوخة ببساطة بالغة . واحياناً تكون الكتابة غيبية او عقيمة ، وان رواية (القلعة Citadelle ١٩٤٨) المنشورة بعد وفاته ، غير شفافة في مواضع منها مثل رواية (اصوات الصمت) لـ (مالرو) ، والتي تتطابق معها بكونها ميثاقاً فلسفياً لرجل فعال . ولربما تبدو فكرة تحديد الذات من خلال البطولة الروائية مرهقة قليلاً او بلاغية في الوقت الحالي ، لكنها تحتفظ بالضرورة بقدرة خاصة في فرنسا حيث اثبت المثقفون غالباً وجهات نظرهم بأنماط حياتهم . إن فوضوية ذات حدة اقل لكنها ذات الحاح مماثل على نبل الانسان في حريته وهو يحدد ذاته ، تظهر في كتابات (سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir ١٩٠٨ -) . وتتصارع تشاؤمية مزاج مع تفاؤلية فلسفية في روايتها : (المدعو L' Invitée ١٩٤٣) و (دم الآخرين Le Sang des autres ١٩٤٥) و (كل الناس فانون Tous les hommes sont mortels ١٩٤٦) . ان لمستها أخف من لمسة سارتر ، وان معالجتها للسايكولوجية المعقدة أكثر ذكاءً . وان رواية (المثقفون Les Mandarins ١٩٥٤) لجديرة بالإهتمام كقطعة من التاريخ الثقافي المعاصر حيث نجحت فيها برسم صور مقنعة بأقنعة شفافة مثيرة للاهتمام للمثقفين الذين عرفتهم كما هم عليه حقاً .

- ٥ -

قبل النظر الى الاسهام الفرنسي في « اللاارواية » أو « الرواية الما ورائية » ، ينبغي ذكر عدد قليل من الروائيين ممن ليس من اليسير تصنيفهم . فقد تخصص السويسري (شارل - فيردناند رامو Charles- Ferdinand Ramuz ١٨٧٨ - ١٩٤٧)

مؤلف ثلاثين رواية تقريباً ، بالصور الشعبية الريفية لـ (فود Vaud) ، اقليمه الأصلي . لقد كشف بصورة محبة عن حياة صغار الحرفيين وصانعي النبيذ والصيادين بنثر كليل مرقش بلهجة اقليمية . كان هدف (رامو) الرئيس هو أن يخلق ، بأبسط العبارات ، مهرجاناً كاملاً للحياة والموت . . فيه الموت طبيعي مثل الولادة . ويظهر احساسه الحزين بأحسن تأثير في روايات (عهد الشيطان Le Régne de l'sprit malin ١٩١٧) و (حضور المنية Présence de la mort ١٩٢٢) و(الفزع العظيم في الجبل La grande Peut dans la mantagne ١٩٢٦) . انه لم يعط سويسرا قيمة مثاليةكما فعل هيمنجوي ، لكن احساسه بها متمثل بوضوح وبلا حشو كأحساس (شيروود اندرسن Sherwood Anderson) بمدينة (ڤاينسبرغ Winesburg) و(موريالك) بالاراضي البور landes . وكاتب اقليمي آخر هو (جان جيونو Jean Giono ١٨٩٥ -) له قدرة على السمو بالمحلي . وهو ذو دماء مزيجة ايطالية وفرنسية ، ويميل الى المبالغة في التغاير بين حياة الأرض وبين مدينة الآلة القاحلة . وتتردد فكرة وحدة الوجود الاغريقية في ترنيماته للفلاحين . لقد صور بطريقة نابضة بالحياة وبرقة واحساس ، حياته الاولى في موطنه في منطقة (بروڤانس provence) مع ابيه الاسكافي في رواية (المجندجان Jean le bleu ١٩٣٢) ، وانعكست تجاربه الحربية في روايته القوية (القطيع الكبير Le Grand Troupeau ١٩٣١) ، اما بدائيته الصوفية المزوقة تزويقاً تاماً عن التباهي فمنعكسة في عدد كبير مكرور من الروايات تتراوح ما بين : (الثروات الحقيقية Les Vraies Richesses ١٩٣٦) و(افعى الحظوظ Le Serpent d' étoiles ١٩٣٣) و(ثقل السماء Le poids du ciel ١٩٣٨) والى قصته الشهيرة (زوجة بائع الخبز La Femme de boulayer ١٩٣٩) . ومن أهم اعماله الجديرة بالإعتبار (ولو أنها أيضاً أثرى اعماله حذلقة واكثرها الحاحاً على عبادة الأرض) ثلاثيتاه حيث تتألف الأولى من : (رابية Colline ١٩٢٠) و(أحد أفراد اسرة دي بومينيه Un de Baumugnes ١٩٢٩) و(رجيع Regain ١٩٣٠)[1] ، وتتألف الثانية من : (نشيد الدنيا Le

---

١ - الرجيع هو الكلأ الناتج عن حشة ثانية . (المترجم) .

(Que ma joie demeute ١٩٣٥) و(ماذا ؟ منزل فرحي Chant du monde ١٩٣٤) و(معارك في الجبل Batailles dans la montagne ١٩٣٧) . في بعض الوجوه يشبه اسلوبه النثري اسلوب (برنانوس) : انه شاحب ومليء بالاستعارات التزويقية . لكنه يمتلك حسن الفهم الذي يعوز (برنانوس) . ولقد اظهرت احدث اعماله تنوعاً كبيراً يتراوح ما بين المرح المتفائل في رواية (رقصة الهوصارد على السقف Le Hussard sur le toit ١٩٥١) والسطحية في رواية (ملاحظات عن مشلكة دومنيسية Notes sur l' affaire Dominici ١٩٥٥) .

ان (اندريه شامسن André Chamson ١٩٠٠ -) كاتب اقليمي ، اكثر رصانة واقل حيوية . وفي كتابته لأطروحة قدمها الى كلية القانون عن جغرافية اقليمه الاصلي (سفان Cévennes)، ادمج القصة باهتماماته السياسية المتطرفة (اليسارية) وبالدراسات المتنوعة وبالاهتمامات الحكومية . وعالمه اقل تبسيطاً من عالم (جيونو) و(رامو) : وهو يتطلب اسلوباً اكثر تدجيناً كما يتطلب رصفاً لعاطفة الانغماس بالذات . وبعد روايته (اللص الأشقر Roux le bandit ١٩٢٥) ظهرت روايته الشهيرة (رجال الطريق Les Hommes de la route ١٩٢٧) ، اما رواية (جريمة العادلين Le Crime des justes ١٩٢٩) ، فهي زاهية الالوان لكنها دراسات مقيتة عن الفلاحين (السفانيين) . ان رواية (تركات Heritages ١٩٣٢) تتجاوز الريفية ، ورواية (القادس La Galère ١٩٣٩)[1] تشن حملة مباشرة على السياسة الفرنسية المعاصرة . وعلى الرغم من افكاره المتسمة بالروح الشعبية وتعاطفه مع الرجال الذين يرعون الأرض ، فان (شامسون) لا يقنع : والظاهر ان عاطفيته المفرطة هروب ، والارجح بسبب ان نصف اهتماماته منصبة على الشؤون الدنيوية . كان من الممكن لاسلوب الرواية النهر ان يساعده في دمج افكاره التي يدعو لها وفي تجنب الادوار التي يميل ان يظهر فيها ، ولو عن طريق المصادفة ، ريفياً متذمراً او سياسياً ريفياً . ويجب قراءة مقاطع من رواياته (القرية الاخيرة Le

---

١ - القادس : سفينة شراعية حربية . هـ . م .

١٩٤٦ Dernier Village) و(الثلج والزهرة La Neige et la fleur ١٩٥١) لما فيها من جمال زائد وليس لما فيها من تأثير عام (وهو الأمر الذي يميل - شامسون - الى الاعتماد عليه كثيراً) .

ان (هنري بوسكو Henri Bosco ١٨٨٨ -) ايضاً يحوّل الاساليب الشعبية والتأمل الأرضي في اقليم (البروڤانس) الى روايات آسرة غير مثقلة ، لا تجعل عقلية الفلاح مثالية ولا مثيرة للهزل . وتربطه رواياته (الاحمق الوقح L' Ane culotte ١٩٣٧) و(صَفيَر Hyacinthe ١٩٤٠)[1] و(الثُرغل في الجزيرة Le Renard dans l'île ١٩٥٦)[2] و(باربوش Barboche ١٩٥٧) بـ (جيونو) و(شامسن) ، كما تربطه بروائي مهمل ضال اسمه (جوليان غراك Julien Gracq ١٩١٠ -) من حيث البراعة في الفانتازيا . ان (غراك) مؤلف دراسة عن (اندريه بريتون André Breton) قد عاش زمناً طويلاً بعد فوز روايته (ساحل الرمال Le Rivage. des Syrtes) بجائزة (الكونكور Goncourt) في سنة ١٩٥١ . فيما بعد ، وفي سنة ١٩٥٨ ، نشر رواية (شرفة على الغابة Un Balcon en Forêt) والتي يبدو عليها كأن مؤلفها قد اطال التأمل فيها . وهي ترجع بنا الى خريف عام ١٩٣٩ ، وفيها وصف مثقل بالتأويلات الباطنية او الروحية لموقف متميز برهاب الاحتجاز . فالملازم الشاب (كرانج Grange) عاشق الطيور ، الموزّع بين ادعاءات بطولية وبين احساس جذري بالفرار Sauve qui peut ، يتولى آمرية معقل معزول رديء العتاد على الحدود البلجيكية . ويبدو ان مهمته ، غير المشار اليها بوضوح ابداً من قبل الاركان الفرنسية العامة المترددة ، ستكون عملية تجسس على خطوط الحراسة الخلفية ضد الدبابات الالمانية (إذا) ما تقدمت . بالنسبة لـ (كرانج) وجنوده الثلاث لم تكن كلمة (اذا) مهمة ، لأنهم يعتقدون بأنهم قد أعفوا من الحرب . لقد تحدروا بصوت الغابة الرنان . واستقر كل واحد منهم براحة مع عائلة خالية من الرجال في القرية القريبة ، وتنشأ بين (كرانج) و(موناMona) علاقة غرامية

---

١ - صفير : حجر كريم برتقالي محمر . هـ . م .
٢ - الثُرغل : انثى الثعلب . هـ - م

مشبوبة قصيرة ، وهذه الفتاة حورية غابات شابة مصابة بالسل الرئوي وهي على غرار شخصيات (مترلنك Maeterlinck) و(جارلز مورجان Charles Morgan) . وقبل ان يستطيع الالمان من التقدم تُخل القرية ، فتأتي العلاقة على نهايتها ، ويصير (كرانج) رجلاً جديداً رائقاً على نحو كبير . وما ان يبدأ الهجوم الا وتصيب المعقل ضربة مباشرة ، فيهرب (كرانج) مع احد جنوده من خلال نفق الطوارىء ، وتأتي الرواية على نهايتها ، عندما يتسلق وهو جريح السرير في بيت (مونا) المهجور .

ان اي شخص له ذوق بالنماذج الأدبية البدائية سوف يستمتع استمتاعاً بالغاً هنا . فبحماسة تأسلية مستبصرة ، يتمق (غراك) معقله بلغة «Red Riding Hood Hut» ، لأبناء الجزيرة العائمة وجزر المباركين «Islands of the Belessed» عند (فيرن Verne) . ويكون الرجال الأربعة كالسمك المساق الى الشاطىء مرة ، وكالحيوانات الخرافية الاحادية القرون اخرى ، وهم في غابة (آردن) . وان (كرانج) ، من اكثر الملازمين انتباهاً ، وليس لديه سوى القليل جداً من العمل ، يصخي السمع الى كل شيء . وعليه تكون احساساته حادة الى حد الغثيان ، فيملأ الفراغ بتفكيره الجامح المسرف . لكن عندما لا يؤكد (غراك) على استعاراته (الفاجنرية ـ اليونكية Wagnerian-Jungian) فقط ، بل حتى عندما يحشر في كل انطباع صوراً متشابكة وتكرارات محشوة برقة ، فان قراءته تصير مضجرة . وهو أيضاً يطنب في الوصف ، ربما باغياً نقيض الاشياء الصلبة (في الغرف والحقائب والجيوب) عند هؤلاء الرجال الغريبي الأطوار المتفسخين والمعزولين . على أية حال ، ان كل ما يحرزه هو خرافة ذات مغزى وحشو ، سريعة مرة وذات زوائد مرة اخرى ، لكن هذا يعوض تقريباً بوصف مثير مبسط لتقدم الالمان الذي يحيط به قبل الامساك عليه بفترة قصيرة .

على الاقل ، ان (غراك) ، على الرغم من فانتازياته المعقدة ـ وبعضها سريالية تقريباً ـ لا ينبذ ، مثل روائيي المدرسة اللاسايكولوجية ، سايكولوجية سبر الاغوار بغية ان يخلق في نهاية الأمر شكلاً جديداً لطريقة (وليم جيمز) النموذجية .

ان ما ينقص (غراك) هو ذلك الوازع الدقيق المعذب الصارم الموجود عند روائي مثل (مارسيل جوهاندو Marcel Jouhandeau ١٨٨٨ ـ) حيث ان احد شخصياته (السيد جودو Godeau) ومدينة (شاميناذور Chaminadour) تذكران المرء بـ (فوكنر) و (مورياك) . ويشترك (غراك) و (جوهاندو) بصفتي الرمزية والسخرية ، و(غراك) اكثر الاثنين اعتدالاً ، بيد ان رقته تضعف تأثيره بالطريقة ذاتها التي تضعف فيها مرارة (جوهاندو) تأثيره ايضاً . وبسبب ما فيها من استيطان صارم ، وملهاة فكاهية حادة وايجاز شديد في الاسلوب النثري ، فان روايات (جوهاندو) التالية : (سيد جودو خاص Monsieut Godeau intime ١٩٢٦) و(سيد جودو متزوج Monsieur Godeau marié ١٩٣٣) و (رعات دائمية Chroniques maritales من الروايات البارزة . وتحتوي رواياته (أشجار البطم Les Térebintes ١٩٢٦)[1] و(تيت الطويلة Tite-le-long ١٩٣٢) و(بنجو ـ آنا Bincho-Ana و(شاميندور ١ ـ ٣ Chaminadour I-III ١٩٣٤ ـ ١٩٤١) بصورة رئيسة على صور قلمية موجزة لاذعة عن مدينته الاصلية . واحياناً يخفق في تحركه في ملاحقة الفظاظة بالقدر الذي يخفق فيه في حماسته غير المحسوبة ، ويبدو ان هذا سببه التأنق الأسلوبي . وهو ينبش عن أعمال وحشية من صقه الخاص ليضعها بالمقابل اعمال الحياة الوحشية وان معظم رواياته الحديثة : (كتاب مذكرات Memorial ١٩٤٨ ـ ١٩٥٨) و(معرض الحيوانات المنزلية Ménageric domestique ١٩٤٨) (والتقدم الأزلي L'Eternel procés ١٩٥٩) و(المغامرون Les Argonautes ١٩٥٩)[2] تظهره وقد تبدل قليلاً .

وتحت اسمه الخاص وهو (مارسيل بروفانس Marcel Provence) نشر (جوهاندو) روايتيه النقديتين اللاذعتين وهما : (الالمان في البروفانس Les Allemands en provence ١٩١٩) و(البوكسايت والالمنيوم : الالماني ما بعد

---

١ ـ البطم : شجيرة فرعاء من فصيلة البطميات يستخرج من لحاء سوقها مادة راتنجية فواحة كثيرة الاستعمال. هـ . م .

٢ ـ نسبة الى المغامرين اليونان القدامى والامريكيين الساعين وراء الذهب . (هـ . م)

الحـــرب Bauxite et aluminium: L' Allemagne et Laprés guerre ١٩٢٠)[١] ، وكلاهما يشابهان من حيث الجدب الحديث الكالح روايات (ماكسينس فان دير ميرش Maxence Van der Meersch ١٩٠٧ ـ ١٩٥١) . ان الاجزاء الثلاثة من رواية (الفتاة الفقيرة La Fille Pauvre ١٩٣١ ـ ١٩٥١) لـ (ميرش) تنقل بشكل زاه وبحزن صورة عن المنطقة الشمالية الشرقية الكئيبة ذات الصناعة الكبريتية وتأثير ذلك على عقول الرجال . وتظهر رواية (قناع شهوة Masque de chair) القوة الآسرة نفسها لرواية (اجساد وارواح Corps et âmes ١٩٣)[٢] وهي روايته المشهورة بنقدها الساخر العنيف لمهنة الطب . وفيما يتعلق بموضوع الزواج ، فقد كان (جاك شاردون Jacques Chardonne ١٨٨٤ ـ) تحليلياً في كل شيء لكنه لا يصل ، بأي شكل ، الى حدة (جوهاندو) . فروايته الاولى (قصيدة عرس L' Epithalame ١٩٢١) تطرح اراءً حول الوضعية الزواجية مماثلة لآراء (دي. اج. لورنس) . وقد أعيد طرح هذه الموضوعة في رواية (ايفا Eva ١٩٣٠) ورواية (كلير Claire ١٩٣١) وطبعاً في الرواية المسلسلة Cycle-novel- المسماة (اقدار عاطفية Les destinées sentimentales) . عند (شاردون) ، يمكن العثور على الحقيقة عن الحياة عن سبيل العلاقات الحميمة وليس في الابهة الاجتماعية . لسوء الحظ ، ان هذا الاعتقاد يقوده الى النفاق والالحاف الزائد . إن (هذا الحب كثير . . اوفر من الحب L' Amour c'est beaucoup plus quel' amour ١٩٥٧) عنوان ، مثل معظم روايات (شاردون) الواقعية ، يمكن اعتباره عاطفياً على نحو صبياني ومخلصاً بلا جدوى . وهنالك (جوليان جرين Julien Green ١٩٠٠ ـ) المولود في باريس لأبوين امريكيين ، قد قيل عنه في اوقات مختلفة بأنه يشبه (كافكا) و(فوكنر) و(ميلفل) و(هوثورن) و(بلزاك) و(املي برونتي) و (برنانوس) . لكنه أكثر ما يكون هو نفسه بشخصه . وبطريقة مدهشة حيناً

---

١ ـ البوكسايت : صخر يستخرج منه الالمنيوم . (هـ . م) .

٢ ـ لقد ورد تاريخ نشر هذه الرواية كذا (١٩٣) في النص الانكليزي ، وهذا خطأ دون ادنى ريب . (هـ . م) .

ومضجرة حيناً آخر ، يمزج الوهم والغرابة والعنف وهاجساً بالوراثة . ان رواياته الاولى ميلودرامية جداً ، حتى عندما يجوز القول بأن موضوعاته تقتضي بالضرورة قدراً من الميلودرامية . ان روايتي (سائح فوق الأرض Voyageur sur la terre ١٩٢٤) و(جبل سنير Mont- Cinère ١٩٢٦) من الاعمال العصابية القانطة ، والأدهى ، من العسير هضمها اذ لا يمتص ولا يرفد نثرها ما فيها من اتقاد شعور . ويصح هذا القول في احسن روايات (جرين) وهي : (ادريان ميزورا Adrienne Mesurat ١٩٢٧) و(ليفياثان Léviathan ١٩٢٩) و(الحالم Le Vissionnaire ١٩٣٤) و(منتصف الليل Minuit ١٩٣٦) . ويبرز عجزه الكبير حين يُقارن بـ (دو ستوفسكي) : ان (جرين) ، وهو يستخرج رأياً حزيناً مفزعاً عن الحياة ، يضع واجهة للبناء الروائي ببراعة ، لكنه لا يعرف قطعاً متى تكون عاطفة او حكاية ما قد ارهقت نفسها في مكان ما من الرواية ، اما (دوستوفسكي) فلم يتماد ابداً في الاستمرار مدة طويلة . ففي تعامله فقط بما يسميه (أمرسون Emerson) « تكاثف وحصبة الروح » ، لا يستطيع (جرين) ان يترك العذاب وشأنه ، فتكون النتيجة زيادة في الرمزية : حيث يوجد المشهد بداخل العذاب وليس العذاب بداخل المشهد . وعليه ، ان رواية (الشقي Le Malfaiteur ١٩٥٥) تتناول عواطف عائلة برجوازية وتجرّد هذه العواطف ، ثم تستبدلها بشخصيات شغوفة تعيش في جهنم من صنع يديها . والحصيلة هي تكثيف ، والايحاء معتدل جداً عنده ، والالحاف وحده هو الذي يسود . وتعبر دراسة (جرين) عن (هوثورن Hawthorne) المنشورة في سنة ١٩٢٨ ، عن ميول (جرين) الامريكية بلغة الامريكان .

ويكتب (جان شلمبرجيه Jean Schlumberger ١٨٧٧ـ) البروتستانتي، والعملي رواية (سانت ساتورنان Saint- Saturnin ١٩٣١) عن عقار أسرة في اقليم (النورماندي) ورواية (قصة أربعة خزّافين Histoire de quate potiers ١٩٣٥) عن مشاريع للادارة الصناعية ، بطريقة مخالفة تماماً لطريقة (جرين) المعلم للأسرار الدينية . وإلى حد روايته (ستيفان الرائع Stéphane Le glorieux ١٩٤٠) ـ قصة غير مثيرة عن ندامة جندي ـ كان (شلمبرجيه) ،

مهما كان الأمر ، واقعياً جداً ، وقد وزع عقله المتسائل على صورة مقالات Traités عن الجسد والروح وموضوعات ميتافزيقية وجسدية نفسية أخرى. وهنالك روائي واحد حوّل الواقعية الى أسلوب تقليدي جذاب هو (ريموند رادغو Raymond Radiguet ١٩٠٣- ١٩٢٣) وان روايتيه القصيرتين (الإهتياج Le Diable au corps ١٩٢٣) و (حفلة الكونت دورجيل الراقصة Le Bal du comte d'Orgel ١٩٢٤) على التوالي: الخرافية الطويلة ورواية السلوك البالغة حداً من القدرة الانيقة والساخرة . كان (رادغو) لاذعاً وحساساً ، وقد تفوق جداً في معرفة المؤثرات الكابحة ، في حالتي الفروق الدقيقة التي لا تكاد تُرى والفروق البارزة . اما (فرنسواز ساغان Françoise Sagan ١٩٣٥ -) فطبيبة سريرية خبيرة بالمفسودين والمستأصلي الجذور والمخدوعين ، وهي تكتب روايات قصيرة تندمج كليّة في ذهن القارىء . ان روايتي (مرحباً ايها الحزن Bonjour, Tristesse ١٩٥٤) و(ابتسامة ما Un certain sourire ١٩٥٦) غير متكلفتي الأسلوب ، اما روايتا (في شهر . . في عام Dans un mois, dans un an ١٩٤٧) ذات التعبير الأقل عناية ، و(هل تحب برامز Aimes- Vous Brahms ١٩٥٧) فتكشفان عن منافع الاسلوب السردي المباشر ، وهي تكسب معظم تأثيراتها في سبيل المكونات ذات المعنى ووضع الاشياء جنباً الى جنب باقتضاب . ان البلاغيين -جرين وبرنانوس - يريدان نيل الاعجاب لاستخدامهما طريقة التوصيل : انهما نفساهما يريدان من يلحظهما ، وقد نسيا تقريباً انهما مشتركان في جريمة الفصل بين القارىء والمؤلف . اما (ساغان) ، حيث كل شيء صغير عندها بالغ البساطة مثلما عند (رادغو) ، فتمتلك المهارة في صقل كل قصة تصويرية تقريباً الى حد شديد من الاقتضاب . لقد حاول (جيد) ذلك ايضاً . ونادراً ما كان ينجح في ذلك ، واذا ما نجح يكون رتيباً . و(ساغان) توحي بعنفوان الحياة في الوقت الذي تعلّم فيه القارىء التمييز فيما هو يقرأ .

ومن الممكن العثور على تكثيف حاد مماثل في أعمال (هيرفيه بازان) Hérvé Bazin الذي كتبت رواياته الاثنتا عشرة ونيف بفرنسية متقطعة وايقاعية وبراعة إيجاز . مثال ذلك : Baisez - vous, taisez - vous , Les oreilles amies vous ,

هل السمك écoutent. Et coule, salive a àRomance. lessive à Soupçons. هل اسكتك ـ الآذان تحب الانصات اليك . ويسيل ، رضاب لأغنية عاطفية ، وغسول للشكوك » . ان (بازان) ، كما تبين رواياته) أفعى في القبضة Vipere au poing ١٩٤٨) و (بإسم عرقي Pu Nom Du Fils ١٩٦٠) ، يمكن أن يكون حاذاً معتدلاً ، وحافراً بالابر مثل (شلمبرجيه) . انه يرقب شخوصه بدقة لكنه غالباً ما يستخدمها وسائط لعرض أسلوبي فيه مناورة محكمة . ففي رواية (بإسم عرقي) يظهر لنا السيد (أستان) وهو يتأمل كثيراً في أثناء ترعرع أطفاله ثم ابتعادهم عنه ، وفيما يتأمل (آستان) ، يقوم (بازان) بهندسة نثرية شبيهة بخطوات الباليه الدقيقة . ان الرواية الأولى (عزلة عجيبة Une Solitude curieuse ١٩٦٠) لـ (فيليب سوليه Philippe Soller) أقل لذعاً من أي شيء كتبه (بازان) تعالج موضوعة على نمط (مورافيا ـ كوليت ـ Colette Moravia) : وفيها يتعلم شاب مراهق عن الحب على يدي خادمة إسبانية عمرها ضعف عمره . ومع أنه ذكي في نقل جو البيت القديم المهزوز ، وحياة المدينة الليلية وعرائش الأعناب الخريفية والبساتين ، فان (سوليه) يسمي الأشياء بأسمائها أكثر مما يرمز إليها . وتميل شخصياته إلى عدم التعلق ما بين الحلوسة والأفعال الدنيوية . . . هذه هي المساحة التي تملأها (ساغان) بدقة تامة . انها حقيقة غير محظوظة ، هي ان الأسلوب المترف ، بذاته ، لا يزيد من سايكولوجية الرواية أكثر من الأسلوب ذي البساطة البالغة الذي ينطوي بالضرورة على ثراء مشذب وفن الرواية يعاني دائماً من أي تطرف في الوصف .

لقد ضحى (صمويل بيكيت ١٩٠٦ ـ) بالرواية التقليدية من أجل اكتشافات مكثفة لحالات العقل ، وقلص من كل ما يستعان به في الاخراج المسرحي او السينمائي كالاثاث والملابس ، لكي يتبقى ما هو وراءه بصورة مدهشة . وفي مقالة مبكرة عن (بروست) نشرت قبل اكثر من ثلاثين عاماً ، تحدث عن «سوقية التسلسل المعقول ظاهرياً » وبذلك المعنى ، تكون رواياته من اقل الكتابات سوقية قطعاً . ان (وات Watt) في رواية تحمل هذا الاسم صدرت في عام ١٩٥٣ ،

يذهب للعمل في بيت السيد (نوت Knott) لكن تحصل له حادثة محزنة في محطة قطار وينتهي به الامر الى معهد مؤسسة اجتماعية . ويكرس (وات) معظم وقته لتعلم كيفية الابتسام : فهو قد راقب الناس وهم يبتسمون وحسب انه فهم كيف تؤدى الابتسامة ، ويخلق (بيكيت) ايضاً جداول زمنية ذهنية لمصادفات اقل الاشياء مثل : . . شعور كلب وروحات وغدوات(نوت) الغامض . وشخصيات (بيكيت) وجودية كبيرة العمر : ففي رواية (ميرفي Murphy ١٩٣٨) وهو الشخصية الرئيسة ، ينكمش منطوياً على خصوصيته الذهنية ، المقسمة الى ثلاث طبقات : مضيئة وشبه معتمة ومعتمة . في الطبقة المضيئة يستطيع (مرفي) حماية نفسه : وهذا هو مقطع السخرية الحادة للرواية . والطبقة الثانية هي هناءة بيلاكا Belacqua ، : الكسلان والحالم في اليقظة ، اما الثالثة فحالة عرضية كاملة حيث يصبح (مرفي) ، هباءة في عتمة الحرية المطلقة .

وتتناوب شخصياته ما بين التركيز والضياع الذاتي . ان الشخصية الرئيسة في رواية مولوي Molloy ١٩٥١) ، الرواية الاولى في ثلاثيته (التي ربما تضرب المثال على الطبقات الثلاث) ، تصرف وقتاً لا بأس به في محاولة توزيع ستة عشر نواة مص على جيوبها الاربع بطريقة لا تمص فيها نواة مرتين . ان تجسيداً خرفاً لعالم الاشياء كهذا يعيد الطمأنينة لأبطال (بيكيت) . وكلما تتقدم الثلاثية ، تزيد مآزقهم سوءً . و (مالون) في رواية (مالون الفقير Malone meurt ١٩٥١) يكون ملازماً غرفة ، حيث يستلم ، اثناء الاحتضار وجبات طعام ورعاية . وهو يعد مقتنياته المادية . وان بطل رواية (القذر L'innommable ١٩٥٣) يكون في حقيقته نوعاً من الضحية الموجودة في (الف ليلة وليلة) . واسمه (ماهود Mahood) لكنه يلقب نفسه بـ (الدودة Worm) وربما فعل حسناً بهذا اللقب ، وهو مسجون كما هو في الواقع في جرة كبيرة تنتصب على قاعدة في الشارع ، خارج مطعم . و (ماهود) هذا لا يملك ذراعين ولا ساقين ، وقد ربط طوق الى حافة الجرة ليبقى على رأسه متخشباً . وبين حين وآخر تطعمه زوجة صاحب المطعم وتبدل النشارة وتزين الجرة بمصابيح صينية . ويبكي (ماهود) هذا الجنين المعمر . . لقد مات افراد اسرته

جميعهم نتيجة قطع « صوحج » مسمومة . وشكواه هي شكوى (بيكت) الكاملة عن انتفاضات الانسانية المحرومة والمسحوقة والبائسة والمضحكة ، يقول (ماهود) : انا صامت ، ماذا يريدون ، ماذا فعلت لهم ، ماذا فعلت للرب ، ماذا فعلوا هم للرب ، ماذا فعل الرب لنا ، لا شيء ، ونحن لم نفعل له شيئاً ، انكم لا تستطيعون ان تفعلوا له أي شيء ، ونحن لم نفعل له شيئاً ، انكم لا تستطيعون أن تفعلوا له أي شيء ، وهو لا يستطيع أن يفعل أي شيء لنا ، اننا بريئون ، وهو بريء ، انها ليست خطيئة أحد .

وفي كل مرة تتوقف فيه شخصيات (بيكيت) لتتأمل الا وتقع اسيرة سحر . ان (فلاديمير Vladimir) و (ايستراغون Estragon) في رواية (في انتظار جودو Waiting for Godot) قد نزعا من نفسيهما جميع الاشياء الزائدة ، أعني ، كل شيء . وقد وضع الاشخاص في مسرحية أخرى لـ (بيكيت) هي (نهاية حفلة Fin de partie) في علب القمامة . ومع أن بيكيت يجعلهم مجرد حيوانات مسكينة ، الا انهم يحتفظون بشيء من القدرة على الأمل . انهم يجلسون هادئين وهم يعبرون لنا عن مكنون الجوهر الانساني . انهم يقطنون في التغير المتواصل . والفكرة المستحوذة على (بيكيت) هي الفرق بين احلام الانسان الرومانسية وبين الشيء القليل جداً الذي تحتاج اليه الحياة لكي تمد نفسها بأسباب البقاء . إن صوره عن الوجود الحيواني صور (كاريكاتيرية) عن الجنة : فالبناء الضخم السامي للمجتمع يتداعى ، وان احلام (روسو) الساذجة كمثيلاتها من مجموعة المزاعم الانسانية الكبيرة (الطموح والحب والفطنة والأخوة والغايات والميتافزيقية) تبدو غبية . يقول (بيكيت) ، هذا هو ما عليه الانسان ، وهذا هو مصدر ما يسمى بالمدنية . وفجأة يدرك القارىء بأن من يضحك يكون وحشياً . ومن يتعاطف يتجاهل عناد الانسان .

وبسرعة ينتقل (بيكيت) من المواضيع الرهيبة الحادة (عندما يقوم مستشفى المجاذيب بأستجواب حول جثة - مرئي -) الى مواضيع اللا احترام المصحوب بالضغينة . ان شخصيات رواياته ، ليست مثل الشخصيات المشاكسة جداً في بواكير

قصصه ، انها تمثل السلبية : لقد فعلت الحياة بها فعلها .وعلى حافة الطبقة المعتمة تكون هناك براعات محزنة ، وهي كل ما يتبقى ، بعد توق حبي نحو الرفقة وخوف مستديم في عدم امتلاك الطعام او المأوى . وفي نواح عديدة ، يطرح (بيكيت) للمرة الثانية وجهات نظر (الملك لير King Lear) . ويبدأ (موران Moran) في رواية (مولوي) انساناً محباً للكمال حد الهوس تقريباً ـ انساناً ذا عقدة نموذجية ـ لكنه يضمحل شيئاً فشيئاً ليغدو شخصاً بليداً: حيث يرحب حتى بشلل الساق ويريد المزيد من البليات ـ بكم ، صمم ، عمى ، وفقد ذاكرة ـ مع «ما فيه الكفاية فقط من عقل سليم يسمح لك بالجذل . وان تخشى الموت مثل خشيتك من التجديد» .ويلمع (بيكيت) دائماً الى بهجة النسيان، دون اهمال لرغبة الانسان الجامحة والعنيدة والمتذمرة لصون حياته . فلا توجد حياة بلا الم ، وتحمياً لا يوجد الم بلا حياة . وخيار (بيكيت) واضح : انه الحياة ، ولا يهم كم يستلزم ذلك من اهانة .

وتأتي امثال هذه الاستنتاجات بصورة طبيعية من (بيكيت) الايرلندي الذي اختار الفرنسية اداة لكتابته . وهو اقرب ما يكون الى التجريبيين الفرنسيين امثال : (روب غرييه Robbe-Grillet) و (بوتور Butor) و (ناتالي ساروت) منه الى اي انكليزي آخر . يلتقط المادة الواعدة قليلاً جداً والضئيلة كثيراً ويحاول اصلاحها عن سبيل المهارة الخالصة، ولأن نثرة دقيق ورشيق جداً ، نجده ينجح . وهو يكتب بطاقة هائلة عن لا شيء تقريباً . ان عبارة من «غير المؤكد» هي العبارة التي تتردد في كتاباته ، لكن اذا كان بمقدور الالحاح والمثابرة ان يوفرا نوعاً من التأكد،فهذا اذاً هو ما يفعله (بيكيت) . ويربطه هاجسه عن التغير المتواصل للهوية الانسانية بـ (نجل دينز Nigel Dennis) الذي كتب كتابة ساحرة ذكية في ؛(بطاقات هوية Cards of Identity ١٩٥٥) عن الموضوعة ذاتها . في بعض الوجوه ، يتوازى تركيز (بيكيت) على عدم التأكد (ومعظمه من النوع الميتافزيقي) مع وصف (أمز) و (وين) لعدم السلامة الاجتماعية . ان ابطاله المعمرين يريدون شيئاً ثابتاً بينما يتحرك كل شيء ، وبالمثل يريد ذلك افراد (جيم دكسنز) كما يريده ، ولو بطريقة

مختلفة ـ دينية تقريباً ـ الشخصيات الرئيسة عند (روب غرييه) وعند المدرسة اللاسايكولوجية . وكما قال (مايستر ايكهارت Meister Eckhart) ، من يكون فقيراً روحياً فأنه لا يملك شيئاً ، ولا يعرف شيئاً ولا يريد شيئاً ، لقد عالج (بيكيت) ، بشجاعة جمالية لا بأس بها ، موضوعة الفقر الروحي ، وبفعله هذا ، بيّن الفقر الحقيقي للخيال الذي جعل الاصالة في انكلترا شيئاً يزدرى . (بيكيت) ليس مع الاذواق الاعتيادية بالقدر الذي يكون فيه التصور بالنسبة له

- ٦ -

ويبقى هنا أن نتأمل هؤلاء الروائيين الذين ابتدعوا ما يطلق عليه (كلود مورياك Claude Mouriac) اسم « اللا أدب المعاصر L. Alitterature contemporaine ١٩٥٨ » . ومن بين اكثر هؤلاء المنظرين غزارة هو (الآن روب غرييه Alain Robbre-Grillet ١٩٢٢ ـ) حيث ان رواياته (أصماغ Les Gommes ١٩٥٣) و (المتلصص Le Vogeur ١٩٥٥)[1] و (الغيرة La Jalousie ١٩٥٧) و (في المتاهة Dans Le labyrinthe ١٩٥٩) ـ قد حولت بشكل متزايد المادة الواقعية الى اسلوب مضلل هو عبارة عن مجرد كتابة حواشي لقد قال (روب غرييه) في مقدمة (في المتاهة) : « عن مادة واقعية بصرامة ، وهذه تعني واقعية دون تأثير استعاري » . والمثال على ذلك ، ان المتاهة هي احدى الشوارع التي يتجول فيها جندي باحثاً ـ دون ان يدري لماذا ـ عن عنوان قد نسيه . وهكذا ، وقد سبق له ان استغنى عن الحبكة والسايكولوجية ، فأن (روب غرييه) صدَّ عنه متصيدي المعاني ايضاً . وما بقي لديه ، بدا ضئيلاً وعقيماً . ان قوائم (روب غرييه) المثقلة بالتفاصيل غير الهامة عن العالم المادي مضجرة اكثر منها مطمئنة ، خالقة عالماً لا يعني فيه عزاء السيطرة على الاشياء شيئاً ، لأنه لا يوجد في الرواية شخص حي بما فيه

١ ـ المتلصص : شخص يتلذذ بالنظر الى مشهد غرامي مثير . (هـ . م) .

الكفاية بحيث يحتاج الى مثل هذا السند . ويبدو ان الحقيقة المألوفة التي تناساها او يتفادها (روب غرييه) ، هي تلك الحقيقة البسيطة القائلة بأن الفن متسم بالمحاكاة . وسواء قررنا او لم نقرر افتراض مواقف او هواجس مطروحة في رواية ما ، فأن هذا يعتمد على مدى ما تطرحه شخوصها . في الحقيقة في روايتيه (المتلصص) ،وهي أقل رواياته نقاوة و (في المتاهة) قُدم لنا هاجس رواية : الراوية ، وهو خلق مقصود ، شارك قليلاً في الحركة (او بالاحرى في موكب الجُمل) ، قد لاحظ الاشياء بشكل خاطيء ، وكان الأحرى ان يستبدل براصد ذي اطلاع اكثر . وبما انها حياة لافتة للنظر ان يقدم الاشخاص كأنهم حيوانات مجهولة في غرفة رصد ، كما انها ايضاً تشويه متعمد لما يحسب الغالبية منا ، بطريقتنا الاستقرابية اليومية ، اننا نعرفه .

ويمكن العثور على العيب ذاته في رواية (الغيرة) . فالراوية يجمع التفصيلات بأفراط غير سوي عن تفاهات دورة الحياة اليومية ، وربما هو يقصد تعليم المرء الانتباه بعناية الى هندسة الافق ،والى الغصن والنافذة ، والى تكوين الحشرات ، والى الحفر في الخشب والى صوت الشعر عند تمشيطه . لقد اشتملت طبعات الرواية في الانكليزية والامريكية حتى على رسم تخطيطي للبيت الذي وقعت فيه معظم الاحداث المختارة . ويكون مسرح الاحداث في مكان استوائي ، حيث يخنقنا الوصف الحاد غير المنقطع . ويبدو ان الرواية برمتها قد كتبت بسرعة بغية ان يضع النقاد تنظيراتهم حولها . فهنالك امرأة مشار اليها بالحرف (أ) ، ولها نوع من العلاقة الغرامية بجار اسمه (فرانك Franck) . لا تحدث اشياء كثيرة ، ما عدا تناول (الكوكتيلات) على الشرفة ، او تناول وجبات الطعام بهدوء ، او التخطيط لسفرة الى المدينة ؛ او قراءة رواية ، وبين حين وآخر يسحق (فرانك) ام اربع واربعين . في خارج البيت تكثر زراعة اشجار الموز ، وفي الداخل يواجه الحضور المادي لـ ـ أ ـ حضور ـ فرانك ـ وتتلامس جبهاتها مرة واحدة ، وربما يقبّل احدهما الآخر . . والراوية لا يقول هذا . وتتحطم سيارتهما على الطريق الى المدينة وتحترق ، لكنهما سرعان ما يعدوان الى الشرفة ، يرتشفان ويتأملان برصانة ويتبادلان

التوافه . ان جهد (روب غرييه) الرئيس منصب على تكرار وصف الحوادث ، والمناسبات نفسها ، بغض النظر عن التسلسلية الزمنية .

ان رواية (الغيرة) تقارن ما بين الاشياء المتشابهة وتعزل الاشياء المتجمعة في العادة سوية . انها في مجملها صورة مصغرة وتوتر ، ولسوء الحظ ، ان الصور المصغرة ، كالعجلات على جليد ، تدور في اخاديد على مدى عشرين صفحة دون احراز تقدم الى امام . صحيح ان هذا الاسلوب يعطي المرء شعوراً غير اعتيادي بما معناه«انا . . كنت . . هنا . . من قبل »، لكن بمزيد من التكرار . والنثر ، حتى عند استخدام (الفيوغ Fugue المزدوج ، لا يكون موسيقياً ، فتضيع الاشياء غير المكرورة بكل بساطة لأن المرء يكون مندهشاً جداً ومثاراً بالاشياء المكرورة نفسها . ويكون الراوية ملحاحاً ، وفي احد المواضع يخبر القارىء قائلاً : هذه هي اللحظة التي يحصل فيها مشهد سحق ام اربع وأربعين على الجدار العاري ، فيمتعض المرء اذ يوكز هكذا . وندور في دورة : الكوكتيل وام اربع واربعين والرواية التي يقرآنها معاً والرسالة التي تكتبها ومشيها واصابعه المستدقة . . . والى الكوكتيل وام اربع واربعين . . . واقل ما في الامر كله ، انه منومة تنويماً مغناطيسياً ، وتنقل بعذاب الجزء الكبير من حياتنا في جانبها الرتيب . ان (روب غرييه) اشد دقة من مجرد مولع بحقيقة ، انه ينقل حقاً ، بكل تأكيد ، استجابته الحادة للتفصيلات .

ومهما يكن الامر ، وعلى المدى البعيد ، لا تكون وجهة نظر واحدة فقط عن الانسان كافية . ويحتاج اي روائي الى اكثر من حيلة . كان بوسع (روب غرييه) ان يلائم هذا الاسلوب المطور كثيراً على رواية تقليدية نوعاً ما ، في الحقيقة كانت رواية (المتلصص) تعد بشيء ثري وغريب في أطار الحدود المألوفة . على اية حال ، ان رواية (الغيرة) تدخله الى ريف غامض ينحصر نطاقه في وصف بيانات بذور مصورة وموسيقى الحجرة[1] . ومثل (فرانك) (الذي يسجل قائمة بأجزاء ماكنة

---

١ - موسيقى الحجرة Chamber music : موسيقى معدّة للعزف من قبل بضعة موسيقيين امام جمهور قليل (هـ . م) .

سيارته ، قال (روب غرييه) « ينجز هذه القائمة المرهقة بهاجس من الدقة التي تضطره الى ذكر عدد من العناصر المدركة اعتيادياً دونما اشارة اليها »، ان نثر (روب غرييه) الشبيه بنثر (باخ Bach) يثير القارىء ذا الاحساس بالحقائق ، لكن فحص قشور الموز لن يعكس حقيقة ان الناس ، بخلاف الموز ، غير متماثلين من الداخل .

مع ذلك ، هنالك امل : ففي (الغيرة) حتى الراوية يتأمل بين حين وآخر كما يتسرب عدد قليل من الحالات المزاجية . ان نقيضة (روب غرييه) هي (ناتالي ساروت) التي تعالج افكاراً وليدة وبدائية وذلك بجمل ناقصة . وهنالك الشيء القليل الذي نختار ، ما بين مسـلـلاتها البايلوجية وما قبل السايكولوجية الخالية الحبكات ، وما بين هواجسه الشبيهة بهواجس جامعي الطوابع . ويمثل كل طرف منها اكتشافاً ، ويجب ان يأمل المرء بتطبيقات اعقل . في الوقت الحاضر ، يكون الوصف الحاذق لـ (ميشيل بوتور) ، افضل من وصف اي منها ، وذلك في رواية (التغير La Modification) عن افكار رجل مضجرة بينما يهدهده القطار الذي يأخذه من زوجته في باريس الى عشيقته في روما . ان عين (روب غرييه) المبصرة التي تدين بالكثير الى (بروست) ، لتحسن صنعاً لو انها استعارت (كل) ما يقدمه (بروست) . فالسايكولوجية ، كما اثبت (بروست) و (بوتور) ، ليست بالضرورة موجلدة للاشياء المبتذلة . وليس الغموض المتعمد في الكلام هو الطريق الوحيد نحو الاصالة ، وليس هو افضل من السرد المباشر العائق للبراعة . ان (روب غرييه) وهو نفسه مدير دار نشر (منشورات منتصف الليل Les Editions de Minuit) التي غذت ونشرت عدداً من نتاجات جماعة (اللا أدب) ، قد صرح تصريحات مختلفة منها خاصة به وأخرى عن فكر الجماعة . فلقد كتب في مجلة نيو ستيتسمن New statesman ١٩ شباط ١٩٦١) ما يلي : يكمن خطأ الجمهور في اعتقادهم بأن شكل -الرواية الحقيقية- قد ثبت بشكل نهائي في الفترة البلزاكية بقوانين صارمة ومحدودة ، ان المرء ليتفق معه ويكون مسروراً لو ترك الامر عند هذا الحد ، لو لم يبد عليه ، حين يواصل جدله ، بأنه يخلط النوع الادبي genre بالفن ، ويخلط حرية الخيار التي تمتلك في تثبيت حدود النوع الادبي بحدود الفن الثابتة . في اطار

الفن ليس للنوع الادبي حدوداً ، غير ان الفن بطبيعته الحقيقية لا يمكن تغييره . ويسترسل (روب غرييه) قائلاً - «ان - الرواية الجديدة - مهتمة فقط بالانسان ومكانه في العالم » . وهو يعني ، أنه مثلما يتلمس الانسان سبيله في الأزمنة المتميزة بسرعة ، كذلك يجب أن تتلمس الشخصيات سبيلها في الرواية ، وكذلك الأمر في القراءة ، اذ يجب ان يتلمس القارىء سبيله . لكن ، لا يهم كم يتغير المجتمع كثيراً ، اذ يبقى الفن نفسه : وهو دائماً ترجمة ، وترجمة ملفقة للعالم ، تماماً كما في روايات (روب غرييه) الخاصة حيث لا وجود للأشياء غير المنظورة . إن التجربة في دفع الفن الى ما وراء هويته الراسخة ، تجربة عقيمة مثل عقم السؤال الذي يقول ماذا تشبه القنينة ، في وقت لا ينظر فيه أحد اليها . ومن الغريب ان نجد ان (روب غرييه) يزعم ، تقريباً بصدى من (كامو) عن الواقعية بان «الله وحدهُ يستطيع الاعتراف بكونه موضوعياً » وفي الوقت الذي نرفض فيه الاعتراف بذلك ، إذاجاز لنا هذا القول ، فان الله وحده يستطيع ان يخلق فناً يتجاوز حدود الفن . وهو يريد فناً لا يكون محاكياً ، بل يكون هو ذات الشيء الذي يرسمه ، فيقول : « لماذا الالحاح على اكتشاف اسم رجل في رواية حينما لا يخبرنا هو به ؟ اننا نلتقي في كل يوم بأناس لا نعرف اسماءهم ، واننا نستطيع قضاء امسية كاملة نتحدث فيها مع شخص غريب ، دون ان نمحض ادنى اهتمام الى عبارات تقديم مضيفتنا اياه .

والجواب على ذلك بسيط : فالكلام مع غريب غير القراءة عن غريب في رواية . فاذا ما كنا نستمتع بالحديث الى الغرباء ، فبوسعنا ان نخرج من بيوتنا وان نبحث عنهم ، اما الرواية فأننا لا ننكب عليها . وعندما نقرأ رواية ، تنمو كأنموذج من الفن ، فأننا نتوقع منها ان تفعل شيئاً يستطيع الفن (بتميزه عن الحديث الى غريب) وحده ان يفعله .

ان (روب غرييه) يهاجم المفاهيم الثابتة ، وهذا شيء حسن . لكن ان يهاجم (الطبيعة) أيضاً ، والتي لا نستطيع تغييرها ، فأمر مختلف . وهو يقول : بأن الاشكال التي يخلقها الانسان هي التي تعطي معنىً للعالم » . هكذا الامر اذاً : انه يعترف بأن العالم عسير المعالجة ، لكنه يتجاهل في الوقت نفسه حقيقة ان مثل هذا

الخلق ، عندما ابتدأ الانسان يخلق فناً ، كان محدداً بحقيقة ان الانسان لم يخلق العالم . واذا ما استطاع الانسان ، بمبادرة ذاتية منه ، ان يخلق رواية ما كان لأحد يعرف بأنها كانت رواية ، عندئذ يكون من الممكن القول بأنه قد وسّع من حدود الفن . لكن من المؤكد ان الفن يثير اهتمامنا بالضبط بسبب حدوده التي من دونها يصبح الفن فقطعة من العالم الذي ينطلق الفن للسيطرة عليه . والفن خاضع لقوانين المادة ، ومن الغريب ان (روب غربيه) ، وهو خبير بالمكائن الزراعية ، ان يتجاهل هذا . وتكون المسألة كما لو انه يطلب ان يقوم جرار ، دون ان يكون جراراً ، بأداء جميع ما ينبغي لجرار ان يقوم به . ولا يمكن للفن ان يكون متميزاً عما يمثّل الى ان تبدل طبيعة العالم . والرواية التي تزعم بأنها غير محددة بحدود الفن ، هي احد شيئين ، اما انها تتعامل كلياً مع عالم فن او انها تلغي نفسها تماماً .

الى هذا الحد ، إن جمالية (روب غرييه) تسيء تمثيل تجربته وتجربة زملائه . ففي رواياته الخاصة ، حينما يتحايل مع الزمن ، فاننا نعرف بأنه يتلاعب بالاشياء بتعمد لكي يستثير فينا التجارب التي قد مارسناها او يتلاعب بالاشياء لكي يوحي بتجربة غير معروفة بعد . واذا قرأنا ، على سبيل المثال ، رواية (الاصماغ) (التي فيها موضوعة الزمن ذات اهمية كبيرة) ، واذا تسنى لنا ان نكوّن ، لأول مرة ، فكرة عن طبيعة تجربة فرضية ما ، فاننا مع ذلك ، ما زلنا لا نمتلك التجربة مباشرة . وفي الحالين الاستثارة او الافتراض - اننا واعون بالحيلة . انها دائماً في ذلك النوع من التجربة المقروءة في كتاب . وبالمثل ، حينما يقوم (بوتور) في روايته الجذابة والرصينة (التغيير ١٩٥٧) برحلات مختلفة عديدة متزامنة في تيار وعي رجل واحد ، فاننا نكون واعين بالاستثارة والحيلة . انه يتلاعب بالاشياء لأبداء وجهة نظر وهو يشجعنا لنعاود معايشة تجارب لنا مماثلة ، وكل هذا في اطار الرواية . وحينما يركّب (بوتور) في رواية (عمل الزمن L'Emploi du temps ١٩٥٦) سياقين زمنيين ويبرر هذا التركيب بأنه « طبيعي تماماً لأنه في الحياة الواقعية يحصل أن يجري شخص ما تحليلاً ذهنياً لحوادث ماضية في وقت تتجمّع فيه حوادث أخرى » ، فانه مصيب ومخطأ . فشيء مصيب ان تستثار تجربة كل فرد ، وشيء خاطىء أن يبرر (الفن) و (الحيلة) بأنهما (طبيعيان) . فالفن ليس طبيعياً .

وهنا يبرز مبدأ : وبكلمات اخرى ، هنالك اعتراف مستنبط عن وضع الاشياء الذي يبدو اننا لا نستطيع تغييره . ان الفن الوحيد الذي يغرينا على تذكر تجاربنا الخاصة ، هو الذي يرجّع صدى ما قد جربناه . وحالما نبدأ بالتذكر ، نكون على استعداد للترحيب بالتلاعبات التي تبدي وجهات نظر خاصة . ونحن بحاجة الى الشيئين : التطابق والتلاعب : فالأول دون الثاني يسلينا ، والثاني دون الأول اشبه بالفن التجريدي . . من غير المحتمل ان يجذب كياننا كله . وعليه ضمن مضمون نصها المكتوب ، يكون من الانصاف كلياً (اذ انها غير واقعية) بأن تجري (مارجريت دوراً Marguerite Duras) حوادث روايتها (هيروشيما . . حبي) في مكان غير محتمل . ان تلخيصها الاستهلالي يوضح اختيارها :

« وبين كائنين متباعدين تماماً عن بعضهما الآخر ، جغرافياً وفلسفياً وتاريخياً وعنصرياً الخ ، كما هو ممكن ان يكون ، فان هيروشيما هي الارضية المشتركة - ربما هي الأرضية الوحيدة في العالم - التي تفضح بلا شفقة عوالم الشبق والحب والشقاء ». انها تريد عزل وتضخيم الفرد في مقابل شمولية مضخمة . ومعظم الناس يمتلكون الحاجات الجسدية نفسها والرتابات نفسها وتحتوي فرديتهم على خصوصيات صغيرة ، دائماً ما تفصح عن نفسها ظاهرياً ، حسب رأي السيدة (دورا) . وهذا هو سبب وصفها المفرط في رواية (شعرات تاركوينيه الصغيرات Les Petits Chevaux de Tarquinia ١٩٥٣) لسلوك فريق من الاصدقاء الضجرين على الساحل الايطالي . وهذا هو ايضاً سبب التجائها الى حيلة (روب غرييه) في تكرار الجمل نفسها على فترات منتظمة : فالتكرار هذا هو رتابة الحياة ، وهو يستخدم لطرح الصفات الخصوصية طرحاً بارزاً . وهي تفضّل اكثر مما تفسر ، وعلى القارىء ان يجهد نفسه في تفسير ما يقدم اليه . ومثلما ان (هيروشيما) ملائمة نظرياً ومنعزلة تجريبياً ، كذلك هي الذات الخاصة بكل شخص من حيث رتاباته الملحوظة . وتظهر رواياتها (الحديقة الصغيرة العامة La square ١٩٥٥) و(ترنيمة عذبة رسلاً Moderato Cantabile ١٩٥٨) اللتان تجعلان من الزنى رتابة ملزمة خالية من المتعة ، استعدادها ايضاً لتشويه الواقع الاعتيادي كيما تعبر عن نفسها بمزيد من

الحدّة . لكن المرء يتساءل الى اي حد تكون فيه ذواتنا المتفردة في متناول الراصد التجريبي الذي يروم التقاط صور فوتوغرافية ولا يريد ان يفسر . فالانسان الشيئي Chosiste يفضل التعامل مع التفصيلات المادية ـ بأسمائها ـ وبذلك يعيد الى الذهن تجربة جاعة (الكونكور) : فالقارىء هو الذي يُفترض فيه ان يضع اساس المعنى التجريدي للتفصيلات المرسومة بافراط . وبالطبع ، بشكل خياري ، يستطيع ان يختار متابعة المؤلف حرفيا وان يظل قانعاً بالسرد .

وفي حال ظهور فائدة نتيجة تحريف تجربة معترف بها ، حينذاك يمكن تبرير اعمال الكتاب اللاروائيين او الشيئيين بأنها من باب الفن ، ولكن ليس بسبب ما قدمه (روب غرييه) من اسباب . وما دامت اللغة نفسها مصطنعة ، فان الروائي ملزم اذاً (ما دام ملتصقاً بها) ان يخلق لغة اصطلاحية خاصة به . ان (هنري توماس) في رواية (جون بيركنز John Perkins ۱۹٦۰) يوفر نهايتين : ان تفجرات البطل الحاصلة في الوقت نفسه في كل ليلة تجعل وجهة نظر (توماس) ذات تأثير قوي لأن هذه التفجرات لا تتلاءم مع تجربتنا الخاصة واننا لا نصدقها تماماً . فالبناء ، المشاد بمثل هذه البراعة ، هو الكلمة المجازية بحد ذاته . كذلك هو ايضاً (كلود سيمون Claude Simon) في رواية (طريق الفلاندريين La Route des Flandres ۱۹٦۰) اذ يختار الايحاء بأن « فعل الزمن متهافت ، لا مبال ، لا شخصي ، ومدمر L'incohérent nonchalant impersonnel et déstructeur travail du temps » عن سبيل هلوسات زاهية مستحوذة ، وعدم اهتمام ثابت بالتنقيط التقليدي . ان (جورج Georges) ، في تذكره المحنة débâcle في منطقة (الفلاندر Flanders) ، لا يقوم بأي جهد كان لترتيب ذكرياته او لربطها بعلاقته الغرامية الحاضرة بأرملة رجل كان قد قام على خدمته . وهنالك روائي آخر هو (موريس بلانشو Maurice Blanchot الذي نشر دراسات عن (ساد Sade) و(لوتريمو Lautréamont) و(رينيه غار René Char) نجده يكتب في مقالة عن الاخير ، عن حالة تفصح عن نفسها باللغة الخاصة به في روايته (توماس الغامض Thomas l'obscur ۱۹٥۰) قائلاً :

« ما من احد يقف حاضراً وراء الكلمة المكتوبة : انها تعطي صوتاً لكائن غائب ، مثل الصوت المقدس للوحي الالهي . . . وكما الكتابة ، يرفض الوحي الالهي التبرير والتفسير والدفاع عن نفسه . . . » .

اذاً هو يعترف باصطناعية الفن . فيما بعد بقليل ، يشير كيف ان الفن يختلف عن الحياة ، فيقول :

« ما يمكن لهذا الشيء ان يكون ، يشابه الابدي الذي هو لا شيء سوى شبيه ، شيء يقول الحقيقة ومع ذلك لا شيء وراءها سوى الخواء ، لا امكانية على المناقشة ، لذا فالحقيقة فيه لا تملك شيئاً تثبت له نفسها ، وهو يظهر بلا سند ، انه الشبيه المفضوح للحقيقة ، انه صورة . . تجذب بتصورها ومظهرها الحقيقة الى الأعماق البعيدة حيث لا توجد حقيقة ولا معنى . . ولا حتى خطأ ؟ » . « لا شيء سوى شبيه » . . اجل ، لكن ، لأن الشبيه ذا المعنى هو كل ما نهدف اليه ، ذلك هو التبرير لروايات غامضة ومحلقة امثال روايات (روجر فرزون روشيه Roger Frison-Roche ١٩٥٠) التي منها روايته النموذجية المسماة (أثر القدم المنسية La piste Oubliée) ورواية (رينيه دومال René Daumal) المسماة (جبل مناظر Mont Analogue ١٩٥٢) « وهي رواية ذات رمزية لا اقليدية جديرة بالتصديق لمغامرات في تسلق الجبال » ، ورواية (القبة الفلكية Le Planetarium ١٩٥٩) لـ (ناتالي ساروت) التي تحاول فيها ان « تدرس التطورات السايكولوجية اثناء نشوئها ، واذا جاز التعبير ، في لحظة مولدها المضبوطة ، او ردات الفعل التي لا يمكن ملاحظتها مباشرة ، بالاحاطة علماً » بوعي آخر على الحدود الخارجية لوعي الشخصية ، هذا الوعي الذي هو أصفى رؤية من وعيه الخاص ؛ ففي رواية (القبة الفلكية) ينال متسلق اجتماعي شاب وزوجته بالحيلة شقة خالة عجوز ، فيتخذا منها سلماً الى (الفضاء الاجتماعي) . لقد عكست روايات (ساروت) الأولى الأسلوب الجديد بكل اشكال ضعفه . فرواية (صورة مجهول Portrait d'un inconnu ١٩٤٨) المرفقة بمقدمة لـ (سارتر) ، تضحّي بالاسماء وبالمظاهر الخارجية ، من أجل لقطات متناثرة على شكل رواية تحليلية roman d'analyse جل ما

نناله منها هو الضمير (انا) والضمير (هم) . والضمير (انا) هو لباحث سايكولوجي يسبر اغوار المظاهر الخارجية لرجل عجوز وابنته المتوسطة العمر[1] . إن (ساروت ١٩٠٠ ـ) ، باظهارها كيف اننا نشوّه كل ما ندرك ، لا تفعل شيئاً جديداً : انها ربما تحيلنا حقاً بحماسة وبراحة إلى الوراء ، الى رواية (علاقات مضرّة Les liaisons Dangereuse لـ ((شوديرلو دي لاكلو Choderlos de Laclos) . وفي رواية (مارتيرو Martereau ١٩٥٣) تكون الشخصية الرئيسة لشاب مسلول ساكن مع عائلة عمه ، حيث يحاول زميل عمه أن يستنتج الطبيعة الحقيقية لـ (مارتيرو) ، وهذه رواية أكثر تبسيطاً ، وتفصح طبقات السرد المتداخلة عن مشكلة اعتيادية جداً . لكن محاولة بلوغ رسم (تالطيخي tachisme) [2] بالكلمات . . . اي بترقيع الصورة النقية الكاملة ، في وقت تقنعنا بأننا قد زودنا بجميع المعلومات ، وجنبنا اية صعوبات ، ان مثل هذه المحاولة تثمر اسلوباً نثرياً متفاوت الجودة وغريب الأطوار . ان رواية (عصر الشك L'Ere du soupçon ١٩٥٦) توفر اسلوباً تعبيرياً نافعاً ، تتميز (ساروت)

---

(١) قارن بالمثل روايات صعبة تصبح فيها الهوية ، من باب التخمين المضحك . ففي رواية (مرتبات Degrés ١٩٦٠) لـ (ميشيل بوتور) ، يبدأ (فيرنيه Vernier) كما هو نفسه حقاً ، ثم يتظاهر بانه (بيير Pierre) تلميذ المدرسة ، وفي الأخير في المقطع الثالث ، يتلاشى في عبارات كهذه : انك بدأت كتابة النص الذي انا مستمر على كتابته ، او بدقة أكثر ، هذا النص الذي انت مستمر عليه بأستقلالي ، لأنه بالحقيقة ، لست انا الذي يكتب بل انت ، انك تتكلم من خلالي ، وتحاول ان ترى الاشياء من خلال وجهة نظري ، وان تتصور ماذا استطيع ان اعرف مما انت لا تعرف ، مزوداً اياي بالمعلومات التي تملك ، والتي هي بعيدة عن متناول يدي . ، وبالمثل ، فان ثلاثية (بيكيت) المسماة (القذر) تنتهي بشطب جميع الاسماء (مرلوي وموران ومالون وماهود ـ الدودة ـ وحتى مرلي ووات) التي كانت قد قدمت ، وان البطل الراكع في رواية(كيف يكون هذا Commrnt C'est ١٩٦٠) يكتشف انه هو نفسه الذي ابتكر شخصيات (بم وبوم وكرم وكرام Pim. Bom. Krim. Kram) التي سكنت في جحيمه القذر . ولقد فعل مثل هذا ، حتى ذلك الروائي المثقف الواضح الا وهو (كلود مورياك) في سلسة من الروايات التي تبدأ على نطاق ضيق بأنانية برتراند كارنجو Bertrand Carnéjoux في رواية (كل النساء مغويات Toutes les femmes sont Fatales ١٩٥٧) ، ثم تتسع في حفلة العشاء التي يقيمها في رواية (عشاء في مدينة UnDiner en Ville ١٩٥٩) ، وتتسع أكثر لتشمل جميع افراد اسرة (كيرفور دي بوسيه Carrefour de Buci) في رواية (انصرف الماركيز في الساعة الخامسة La Marquise sortit à Cinq heures ١٩٦١) . انه يقدم مونتاجاً من الحوارات الداخلية التي تحتم على هوية الشخصيات التي لا تنفك تتابع استغراقاتها الفكرية . يبدو ان كون المرء هو نفسه ، شيء فيه خطورة بالنسبة للروائيين الذين يجدون حتى في الدقة الادبية ، مطلباً ذا صعوبة مرهقة .

٢ـ التاطيخية : نزعة في الفن التجريدي للرسم باللطخات . (هـ . م) .

وعصرها به. فلا يُستغرب اذا ما تحوّل الروائيون الفرنسيون الشباب، البرمون بالتغير الداخلي المتواصل والساخطون على طريقة جمع المؤشرات النفسية سوية الى طرف متطرف آخر، واذا ما ابتكروا روايات الغاز الكلمات المتقاطعة، التي فيها جميع المؤشرات مادية، والتي تُغطى فيها بركة العقل المائجة، مثل اي بئر، بلوح خشب، ثم يُلغى بوضوح.

ويبذل روائي آخر هو (ميشيل برنار (Michel Bernar) جهده لتحفيز وتكبير « التطورات السايكولوجية اثناء تكوينها » وذلك في روايته : (الشاطىء La Plage ١٩٦٠) و (الموضوع مجرداً La Mise â nu ١٩٦١) ، هذا . فيما يقارن (الفرد كيرن Alfred Kern) في رواية (السعادة غير الثابتة Le Bouheur fragile ١٩٦٠) الزئبقية الذهبية بعالم الأشياء الذي لا يُرى في الحقيقة بوضوح ابداً ، والذي لا نعرف عنه شيئاً عندما يكون لا مرئياً .

ان عدداً كبيراً لا بأس به من تلك الروايات التجريبية تمدُّ بنظرها الى الوراء او تستحضر روح رواية (ناجا Nadja ١٩٢٨) لـ (اندريه بريتون André Breton) . لقد اصبحت ما فوق الواقعية (السريالية Surrealism) ما تحت واقعية (سبريالية Sub-realism) ، واصبحت الواقعية شيئاً من ابداع الشخص الخاص . ولربما توجد هذه الصياغة المتطرفة لهذا الاسلوب في رواية (خائن Traitre ١٩٥٨) لـ (اندريه غورز André Gorz) ، وفيها لاجىء شاب هارب من النازيين (وهو غورز نفسه) يكتب رواية لكي يجدد نفسه ، وفي الحقيقة ، لينقذ نفسه وحالته العقلية ، بالالتجاء الى اللغة الفلسفية . وتتحدث مقدمة حيّة لـ (سارتر) عن هذه الرواية ، فتصفها بأنها مناجاة مفعمة بالتفصيلات الاسترجاعية ، وانها بالضبط لسجل - بالحركة البطيئة - لشاب ، مستأصل الجذور وعصابي ، وهو يجسد الشخص الذي يستطيع ، بمجرد ملئه استمارة استبيان ، ان يخلق لنفسه « هوية موضوعية . . . منسجمة تماماً مع نظام ما » . ان تدوين تلك الأسئلة المتعاقبة والموجهة الى النفس شيء مثير للفضول وقد كان اسلوب التعبير عنها ذكياً . وكان (موريس بلانشو) قد

تحدث عن القيمة العلاجية النفسية للكتابة التي « تفرض على السامع ان ينفصل عن حاضره ، لكي يبلغ الى ذات لم توجد بعد » . وعلى هذه الشاكلة يبدو ان يكون التأثير ، حتى اذا لم يكن مقصوداً ، للعديد من روايات (اللاروايات) او (الماورائيات) والمقاطع التجريبية في الرواية . ولحد الآن ، ان واحدة من انبل الاعمال هي رواية (آخر العادلين Le Dernier des justes) لـ (اندريه شوارز بار André Schwarz- Bart) والتي فازت بجائزة (الكونكور) في عام ١٩٥٩ .

بقي لنا ان نقول ، بجانب هذه التجريبية الخصبة ، تبقى حيّةً انماط قياسية للرواية بما لها من خصائص خاصة بها . ويبتكر (مارسيل ايمه Marcil Aymé) و(غابرييل شيفالييه Gabriel Chevallier) طريقة حاذقة لدمج الاشياء غير الملائمة ، من الزخرفية الغريبة والابتذالية الدنيوية . وفي (لاكلو بنفسه Laclos par lui- même ١٩٥٣) التي نشرها روجر ڤيلاند Roger Vailland) نجده يخلق من ابتداعه الخاص شخصاً من طراز قديم ، شفافاً ومنغمساً في اللذات الحسية في شخص Don Cesare ، وفي رواية (القانون La Loi ١٩٥٧) يخلق شخصية النبيل الريفي ، وهذه الرواية هي من نوع القصة البوليسية التقليدية التي تجري احداثها في ايطاليا . ولقد اظهرت (فرانسوا مالي جوري Françoise Mallet- Joris) بُعد نظر في تصادم الشخصيات في روايتها : (سور المترهبات Le Rempart des béquines ١٩٥١) و(الحجرة الحمراء La Chambre rouge ١٩٥٥) وكلتاهما ـ حسب كلمات سان سيمون Saint- Simon ـ « كلتاهما عصرٌ وهما جوهريتان . . في الواقع ، وفي الغرض tout serre, substantiel, au fait, au but » وتستثير الرواية الثانية فكرة انها تكتب على الوجه الأحسن حين يتعلق الأمر بالقسوة ؛ اما رواية (الاكاذيب Les Mensonge ١٩٥٦) فتسلط الضوء على صانع نبيذ كهل أصابه اذى ، بسبب ما يملك وبسبب ماذا سوف يورث ، من قبل عائلة قاسية الفؤاد ومتشاجرة لأتفه الامور . ويسد رسم الشخصيات بعناية النقص في المغالاة ، وذلك بتصوير الناس ، ومع هذا ، بالالماع ايضاً الى ان علاقاتهم العائلية مستذئبة (أو مذؤوبة) . وقد أبتدع (جورج سيمنون Georges Simenon) اساطيريته الخاصة به من نوع ـ المبهم

جزئياً Quartier louche - باسلوب نثري ، مما يظهر نقصاً في التنويع ، مقلقاً وفعالاً . اما (رومان غاري Romain Gary) ، وبعد (الوان النهار Les couleurs du jour ١٩٥٢) المسرحية الهزلية الهشّة والعفنة بكشل بارز الجارية احداثها في جنوب فرنسا ، فقد تحول الى افيال افريقيا ، في هجوم آخر مثير بغرابة على المادية ، وفي رواية (جذور السماء Les Racines du ciel ١٩٥٦) : وفيها (مورل Morel) ، بعد ان يمدّ نفسه بأسباب البقاء في معسكر اعتقال باستغراقه بالتفكير بقطعان الافيال الوحشية ، يسلك بعدها السبيل المتوقع في حمايتها . غير ان (غاري) احياناً يجافي العقل (لا سيما في محاولته خلق أبطال على نمط فاوست) وفي العادة غير مترابط جداً (كما لو ان الرواية كتابة عجلى في المقام الأول) . وان انتاجات معتنى بها عناية آلية امثال : (جسر النهر كوي Le pont de la riveère Kwai ١٩٥٨) لـ (بيير بول Pierre Boulle) و(ارض الهمجي La Terre du barbare ١٩٥٨) لـ (جان هوغرون Jean Hougron) و(المهندس الذي هوى افراطاً في المصطلحات L' Ingénieut aimait grop les chiffres ١٩٥٨) وهي عمل مشترك لـ (بوالوا ـ نارسيجاك ـ Boileau Noacejac) و(عاقبة الخوف La Salaire de la peur ١٩٥٠) لـ (ميشيل آرنو Michel Arnaud) ، لا تستطيع ان تباري اعمال (بيير جيسكار Pierre Gascar) ، بآثاراتها الذكية للاجواء وبإيحاءاتها برهاب الاحتجاز ، في روايتي (البهائم Les Bêtes ١٩٥٤) و(زمن المنايا Le Temps des morts ١٩٥٤) . وان رواية (جيسكار الموسومة بـ (شموس Soleils ١٩٦٠) تتألف من اربع قصص récits تجري احداثها على التوالي في الحبشة واسبانيا وايطاليا والجنوب . فالشمس تهيمن على حياة قاطني الجرف الصخري في (سيرانيفادا) وعمال الأرصفة في معسكر عمل ايطالي ، والصيادين في غابة حبشية وابن الحداد (كما عند جيونو) الذي يفر مع زوجة الخباز . ويكون (جيسكار) في احسن حالاته في تقريرته عن (نورمان لويس) . وفي اسؤها عند اقحامه استعارات على حساب الاشياء الظاهرية .

وهنالك مشاريع روائية ضخمة زاخرة ، بدءً من رواية (عصر النايلون

L'Age de nylon ١٩٥٩) لـ (اليزا تريوليه Elsa Triolet) ورواية (مواسم الزرع ومواسم الحصاد Les Semailles et les moissons ١٩٥٣ ـ ١٩٥٨) لـ (هنري ترويات Henry Troyat) ، وانتهاءً برواية (الملوك الاشرار Les Rois maudits ١٩٥٥ ـ ١٩٥٩) لـ (موريس درون Maurice Druon) وهي مسلسلة تاريخية مسهبة ، واحياناً حادة بزخرفتها ، ورواية (رجال في انسجة قطنية Les Hommes en Blanc ١٩٤٧ ـ ١٩٥٨ ـ) لـ (اي . سوبران A. Soubiran) ورواية (صيد للرجال La chasse aux Hommes ١٩٥٢ ـ ١٩٥٣ لـ (بول فيالار Paul Vialar) .

ومن بين الروايات الفردية ذات الاهمية الجوهرية او الثانوية ، ينبغي ذكر الأسماء التالية : (اسبوع الآلام La Semaine sainte ١٩٥٨) الملحمية الدينية لـ (أراجون Aragon) ، ورواية (تاكسيات التراب Les Taxis de la Marne ١٩٥٦) لـ (جان دوتور Jean Dutourd) و (بلد لم يصله احد Le Pays où l'on n'arrive jamais ١٩٥٦) لـ (اندريه دوتيل André Dhôtel) وروايات (روجر بايرفيه Roger Peyrefitte) عن البطل (جورج دي سار George de Sarre) وهي : (عائلة امابساد Les Amabassades ١٩٥١) و (تعاطفات جنسية Les Amitiés particulières ١٩٤٤) و (ملاطفات شاذة Des Amitiés singulières ١٩٤٩) و (غنائم طازجة Jeunes Proies ١٩٥٦) ، ورواية (زازي في قطار تحت الارض Zazie dans le Métro ١٩٥٩) لـ (ريمون كوينو Raymond Queneau) التي ينبغي ان تُقرأ في وقت متزامن مع (تمارين الأسلوب Exercices du style ١٩٤٧) ورواية (استراحة المحارب Le Repos du guerrier ١٩٤٨) لـ (كريستين روشيفو Christiane Rochefort) ورواية (صمت البحر Le Silence de la mer ١٩٤٤) لـ (فيركور Vercors) ورواية (مذكرات هادريان Memoires d'Hadrien ١٩٥١) لـ (مارغريت يورسنار Marguerite Yourcenar) ورواية (ملازم في الجزائر Lieutenant en Algérie ١٩٥٧) لـ (جان جاك سيرفان شرايبر Jean Jecques Servan -Shreiber) وهي عن الجزائر والخدمة العسكرية ، وهنالك روايتان تتراوحان بين التقريرية والقصصية وهما : (معسكر اعتيادي جداً Un Camp très

ordinary ١٩٥٧) لـ (ميشلين موريل Micheline Maurel) وهي وصف لمعسكر اعتقال للنساء) ورواية (المقدم واتران ١٩٥٦) Le Commandant Watrin لـ (آرمان لانو Armand Lanoux) .

ان عدداً قليلاً من التجارب الطموحة لكنها ليست ناجحة دائماً ، لها اسلوب يستحق الملاحظة هنا . ان رواية (الليل La Nuit ١٩٦٠) لـ (فرانسيس بوليني Francis Pollini) تعالج قضية غسل الدماغ لسجناء امريكيين أسروا في كوريا . ان (مارتي Marty) ، احد الشخصيات فيها ، يحاول البقاء مستقلاً عن الصينيين وعن زملائه ، وقد غلّف موقفه الصعب هذا ، اسلوب متاهي من الذكريات والافعال والمحادثات غير المحددة الهوية والمحاكيات المبنية بداخلها . وتُظهر رواية (موتُ بنجامين La Mort de Benjamin ١٩٥٧) لـ (كلير سانت سولين Claire Sainte - Soline) كيف ان حاجة انسان محتضر لأخته التي كان قد تخاصم معها ، تخلق ، ما بين فترة تصالحها وموته ، بعثاً جديداً مضحياً للروح التي كانت قد ابتدأت في موت روحي . انها رواية رهيبة وكئيبة وقد كتبت بنثر مدقق ذي أصداء ، وهي في براعتها متقدمة على الرواية الاولى لـ (السيدة سانت سولين Mme Sainte - Soline) الموسومة (احد الشعانين Le Dimanche des rameaux ١٩٥٢) التي استكشفت اصداء رنانة لأموات في بيت مهجور . ويختص (جان كيرول Jean Cayrol) بقضايا المزاج والاجواء والحلم ، وهذه كلها تجعل اسلوبه غير واضح بشكل ملحوظ ، مع خلوه ، على اية حال ، مما يعيقه ظاهرياً من افعال مجازية . ان رواية (الانتقال Le Démenagement ١٩٥٦) هي اوضح عمل له لحد الآن . ومثلها في الوضح وبأسلوب (فولستافي) رواية (المهرج Le Clown ١٩٥٧) لـ (الفرد كيرن Alfred Kern) ، وفيها يسيطر المهرج العالمي (هانز شميتر لنج Hans Schmetterling) على عقل الراوية المتعدد جوانب الثقافة والمنظّر الفلسفي . ويكون المزيج الناشيء عن الزخرفة المصفاة والافتاء الساخر في مسائل الضمير ونواميس الاخلاق مثيراً ، لكن ، في الاخير - اذ يطول الكتاب جداً - يصبح مرهقاً . ويصرخ المهرج المرهق كالكابوس قائلاً : « انني أجد الحياة لا تُطاق وانني أمثل لكي ارجع

للحياة كل القذارة التي كسبتها منها » . وهنا تندمج الدادائية مع عدمية الشيئيين . فالتعلم عقيم ، وهو يعبد اثبات جهلنا الاساسي بما له اهمية .

الى هذا الحد ، كان الروائيون الشباب في غالبيتهم بعيدين عن ذلك النوع من الاهتمام السياسي الذي عبر عنه (كامو) و (مالرو) و (سارتر) و (اراجون) - ومن الجناح الآخر - (سيلاين) و (بيير يوجين دريو لا روشيل Pierre - Eugène Drieu La Rochelle ١٨٩٣ - ١٩٤٥) . ان (دريو) غير الثابت على معتقداته قط ، زُعم في اوقات مختلفة بأنه ملتزم بالشيوعية والسريالية وبحركة فرنسا . اساساً كان هاوياً ، وقد جرب الصوفية الكاثوليكية كخادمة للعدمية ، لكنه في الاخير ، اعلن عن رأيه الى جانب الفعل والعنف . وفي عام ١٩٤٥ قتل نفسه . ان رواياته بدءً من رواية (حالة مدنية État - Civil ١٩٢١) الشبيهة بكتابة السيرة الذاتية ، ورواية (الاوربي الشاب Le Jeune Européen ١٩٢٧) ورواية (رجل مثقل بالنساء L'Homme couvert de Femmes ١٩٤٥) ورواية (الأمر الزائل Le Feu follet ١٩٣١) ورواية (اغبياء Gilles ١٩٣٩) ، يضربن المثال على احساس بالعقم الذي يكشف عنه الشيئيون بصورة اقل جنوناً . ان بطل رواية (الاغبياء) يجد تحقيق رغبته بالقتال الى جانب (فرانكو) بينما يحقق الشيئيون رغباتهم عن سبيل الوصف الطويل الدقيق . ان وصف الشيئية Chosisme بالتفاهة وعدم النفع قاس جداً ، لكن حتى عند تطبيق هذا الوصف على رتابة (دريو) الممتعة ، فان هذا الوصف يبدو شاحباً وبعيداً عن اللمسة الانسانية الحيوية . وكذلك يبدو معتقدهم بأن الانسان بعامة هو الانسان بخصوصيته . لكن ، في الوقت الراهن ، تكون الحاجة للتجريب تقنياً توفيراً لمادة الموضوع ، ومثلما تبدو هذه المادة جديدة فانها محيّرة لخلوها من الاعتقاد السياسي . ان بعض ما يقوم به الشيئيون مثير وآسر ، وهو يكون كذلك لفترة من الزمن ، كما يكون الامر مع حديقة مسيجة . إن غالبية الروائيين الشباب من معظمي الحياة ليسوا شيئيين ابدا : وهؤلاء هم (ناتالي ساروت) القائلة « نحن نرى ان من الخطر على الكتاب ان يحموا انفسهم من العلاقات غير النقية » ، و (بوتور) و(غورز) و(شوارز بار) . وهنالك اشارات قليلة على ظهور شيء حي

الضمير سياسياً : فوجهة نظر الجندي الاعتيادي بحرب شمال افريقيا (كوجهة النظر التي قدمها بنجامين - و- باربوس - و- دورجيليه - بالحرب العالمية الاولى) تظهر للعيان في رواية (إضباره جان ملر Le Dossier de Jean Muller) وهي تأملات مجند الزامي شاب قتل في كمين في النهاية ، ورواية (صلح آل نيمنشا Paix des Nemenchas) لـ (روبرت بونود Robert Bonnaud) المنشورة في مجلة (اسبريه Esprit في عدد نيسان ١٩٥٧) . وان اللارواية ، كما يطلق عليها ، بقدر ما تكون في بعض الوجوه ضد الطغيان ، فانها ضد التقاليد . وهنالك شيء مشترك بينها وبين اعمال الروائيين الشباب في اسبانيا .

لكن ، على الرغم من الفقرة (٣٠) من قانون اصول المحاكمات الجنائية ومرسوم ١٣ شباط ١٩٦٠ ، وعلى الرغم من مصادرة الكتب وحظر الافلام في فرنسا كفلم (العسكري الصغير Le Petit Soldat) لـ (جان لك غودار Jean - Luc Godard) (الذي يعذّب فيه الجزائريون العملاء الفرنسيين في سويسرا) فان ادب الاحتجاج يستمر . ان (موريس ما سشنو Maurice Maschino) في روايته (الرفض Le Refus) يبرر قراره بعدم الالتحاق بالجيش ، بعد ان صار معلم مدرسة ابتدائية في مراكش . ويصف (نويل فافرلييه Noel Favrelière) في روايته (الصحراء عند الفجر Le Désert à l'aube)بنثر غنائي آسر كيف ان (فافرلييه) قد أُستدعي ثانية ليكون رقيباً مظلياً بعد ان كان قد اتم خدمته الوطنية في الجزائر . وقد عُهدت اليه مهمة حراسة رجل مدان كان مقرراً تنفيذ حكم الاعدام بحقه غداة اليوم التالي ، لكنه ترك المهمة وأخذ الرجل معه . ومنذ ذلك الحين وما بعده ، عاش مع فرق جيش التحرير الجزائري قبل الذهاب الى تونس وامريكا . ان هذه الوثيقة ، التي تبدو كرواية ، فيها اشياء مشتركة مع القصص الواردة في المجموعة القصصية (المنفى والمملكة L'Exil et le royayme) لـ (كامو) وبالطبع ايضاً مع موقف (كامو) ازاء الجزائر . وعلى الطرف النقيض من روايات (روب غرييه) ، فأنها تجد في حقائق الرعب الجزائري الخاص العنف الذي يدمجه (روب غرييه) ، ولو بغموض وتجريد ، في عمله الخاص . واذا اضفنا الاسباب غير المباشرة الى الاسباب

المباشرة ، فاننا نجد عند المثقفين الفرنسيين قلقاً ميالاً للهيمنة على الساحة الادبية وبينما يستمر الخلاف تبدأ التجريبية الادبية تفقد بريقها .

هكذا تبقى الرواية الفرنسية حيّةً بعد زوال هذه الموجات . فلقد سبق لها ان بقيت حيّةً بعد زوال الرمزية ورواشي رواية النهر المجادلين امثال : (رولان) و (رومان) و (دوغار) والمعجبين بالجيديه ، والرقة الكوكتوية ، كذلك بقيت حيّة حتى بعد زوال المنظرين امثال (اندريه غورز) . وان التأثير الرومانسي في افول ، وان الروائيين القدوة الآن هم ليسوا (برنانوس) و (سيلاين) و (جيونو) و (مالرو) ولا حتى (كامو) و (سارتر) ، بل هم (كونستانت Constant) و (لاكلو) و (ساد) و (رتيف دي لا بريتون Rétif de la Bretonne) وقبل كل شيء ، (ستندال) و (رادغو) . فالروايات المتسمة بالواقعية والسخرية والاقتضاب هي الشائعة . وتبقى الحكاية récit حيّةً ، وهي اكثر خفوتاً واكثر صقلاً مما كانت عليه : حيث هنالك الكثير من الشكائم والكعائم ، لكن الحصان صغير . وان روايتي (الابله الكبير Le Grand Dadais ١٩٥٨) لـ (برتراند بوارو دلبيش Bertrand Poirot Delpech) و (ترنيمة عذبة رسلاً Modetato Cantabile) من الروايات النموذجية . ومن ثم يوجد الموروث التشردي ، الذي أعاد الهابه كل من (جيونو) و (آراجون) والذي تلقفه عنهما (روجر نميه Roger Nimier) و (رومان غاري Romain Gary) ، لكن أقل في الحدة والسخرية كثيراً مما عليه شأن هذا النمط في الشكل الإنكليزي . ولقد طور عالم (كامو) العبثي إلى عالم الرواية الجديدة اللاميتافيزيقية واللاسايكولوجية ، التي تتخصص بفقدان الوعي أو القدرة على الحركة عند الشيء اللاحي ومقارنة هذا الشيء بالإنسان . فتأخذ الرواية الجديدة بغلظة الأمريكيين وتجعل منها معبوداً لها دون تحليل ، فما يُعد مهما هو غلظة عالم الأشياء المرصدة بعدسة قوية تدور ببطء أفقياً وعمودياً . وعلى سبيل المثال ، ان الصحراء في رواية (الاخراج ، ١٩٥٨) لـ (كلود أوليه Claude Ollier) تصبح نظيراً مفصلاً بدقة للشكوك المتموجة لدى الشخصية الرئيسة ، في سفرها عبر رمال الشمال الافريقي .

وفي رواية (العشب L'Herbe ١٩٥٨) لـ (كلودسيمون) ، لا يربط استرجاعات عدد من الشخصيات سوية اي خيط سردي سوى لزوجة الاسلوب . وما يزال (فوكنر) يؤثر في الرواية الفرنسية ، وان تأثيره هو وليس اي شيء سواه ، هو الذي سوف يصونها من الانحدار الى الوصف القائمي الرملي الاساس . ان (ناتالي ساروت) و(سيمون ميشيل بوتور) و (اندريه شوارز بار) يدينون جميعاً بالكثير الى النموذج الغريب ، كما يدينون الى (بروست) ، اما الروائيون الاقل شهرة امثال : (جان كيرول) و(جان لا غروليه) و(روبرت بنجيه) و (كاتب ياسين) و(فرانسوا دي الجريه) و(نويل لوريو) و(جاك هاولت) و (برنارد بنفوا) و (فيليب سوليه) ، فان ما يمتلكون من حيوية قد اخذوها عنه ، ولم يأخذوها من اية نظرية مطورة على ايدي علماء نباتيين ومهندسين قد تحولوا الى ادباء محترفين .

وعليه ، فمن ناحية ، هنالك صرامة في قوائم الوصف المعتنى بها ، ومن ناحية ثانية ، هنالك حم لقطة بطيئة ، وفي الحالين يكون المستوى السردي هابطاً ، لكن الشخصية تعود الى الظهور على الطريقة (الستندالية) . وفي حين يجرب الروائيون الانكليز قليلاً ويندفعون بتنبه صوب الرواية الهزلية الساخرة ليهربوا من موجة الغضب ـ او العودة غير السوية للماضي ـ المستفزة لوجه بريطانيا الحديثة وليتحاشوا الميتافيزيقية، فان الروائيين الفرنسيين يجربون الطرائق الجديدة وهم ما زالوا يكتشفون الوان الحرية الجديدة المأخوذة عن (فوكنر)، ومع هذا يكتشفون ايضاً حدود الفن ، وبعد مثالي (بروست) و (مالرو) المتناقضين ، يتجنبون السايكولوجية والميتافيزيقية .

واحسب ان بوسعنا القول بأن الانكليز اقل اهتماماً بالطريقة والاداة من الفرنسيين ، الذين يحاولون ، قبل كل شيء ، صون الرواية من ان تكون تعليمية . ان (دارل) فرنسي اكثر منه انكليزياً ، وان (جولدنج) يستحضر روحي (كامو) و (مالرو) ، كما يفعل (جرين) . والانكليز اكثر ميلاً للتمسك بقوة بالنموذج الاجتماعي ويجعله مادة للسخرية والهزل ، اما الفرنسيون فيركزون قليلاً جداً على

المجتمع ، وان عيونهم منصبة على طبيعة الانسان عموماً . اما الامريكيون ، كما اريد ان اوضح ، فيواصلون تشريح مجتمعهم مثلما ينظرون الى حقائق الطبيعة البشرية . مع ذلك ، الرواية الانكليزية تدين بالقليل الى الرواية الامريكية ، وبأقل من ذلك الى الرواية الفرنسية التي كانت قد تعلمت الرواية الانكليزية منها كثيراً في الحقبة الاولى من هذا العصر ، وحيث تزدهر مجدداً في رواية على النمط (البروستي) بعنوان (الثعلب في العلية The Fox in the Attic ١٩٦٢) لـ (رجارد هيوز) وهي الجزء الأول من مخطط روائي مرسوم له بأن يُرى من كل زاوية ، وقد أطلق عليه بطريقة جد لا إنكليزية Un- English عنوان « المأزق البشري The Human Perdicament».

ان الروائي الانكليزي المعاصر ، الملتزم بأقليمية نشطة جديدة ، يذكرنا ، حتى لغاية ١٩١٠ ، بأن الكثيرين من خيرة الكتاب باللغة الانكليزية قد جاءوا من البيئة المحيطة بهم ، امثال : (ييتس) و (سنج) و (جويس) و (: وند) و(اليوت) ، وان بعض الروائيين المصقولين جدا ممن يكتبون باللغة الانكليزية هم هنود غربيون او افارقة جنوبيون . ان هؤلاء القادمين من الخارج يدخلون الميدان ومع ان الرواية الفرنسية قد تهيأت لها الفرصة لتأدية ممارسات جديدة على ايدي كتاب تدربوا او تأثروا بطرائق اخرى غير الطرئق الادبية ، فان سقوط الامبراطورية الفرنسية بدأ يجد له سبيلاً ، من خلال الترجمات الذاتية والوثائقية ، الى اعمال كتّاب اقل جنباً . ان الممارسة المعاصرة للانكليز والفرنسيين تتوافق فقط الى الحد الذي يكون ما تفعله التشردية غير الملتزمة بالمجتمع هو ما يفعله الشيئيون بعالم الاشياء . ومن الممكن ان البحث عن طرائق جديدة سيؤدي الى مادة موضوع جديدة ، او العكس بالعكس ، لأن الكثيرين من روائيي القرن العشرين قد سبق لهم ان تعاملوا مع احد هذين الامرين كما لو انه الامر الآخر . وفي هذه العملية توارت التعاريف البسيطة لكلمة (الرواية The Novel)

فهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٦/٤٠٦١

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ١٠٤٢ - ٦

مطابع الهيئة المصرية

٣٠٠ قرش